

307.204

IX K
1963

Világirodalmi Figyelő

A szám tartalmából:

**NEMZETKÖZI ÖSSZEHASZNÁLÓ IRODALOMTÖRTÉNETI
KONFERENCIA**

Budapest, 1962. október 26—29

I. G. Nyeupokojeva, Sőtér István, Tudor Vianu, Hans Mayer,
Julius Dolanský, Klaniczay Tibor és Köpeczi Béla előadása



AKADÉMIAI KIADÓ BUDAPEST

IX. ÉVFOLYAM • 1963 • 1. SZÁM

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

BODNÁR GYÖRGY, BOR KÁLMÁN, KÖPECZI BÉLA, MIKLÓS PÁL,
LUDMILLA SARGINA, SZIKLAY LÁSZLÓ, VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Szerkeszti
KÖPECZI BÉLA

E szám munkatársai: I. G. Nyeupokojeva az irodalomtudomány doktora (SzTA Világirodalmi Intézete, Moszkva), Sötér István akadémiai lev. tag, a MTA Irodalomtört. Intézetének igazgatója, Tudor Vianu akadémikus (Bukarest), Hans Mayer egyetemi tanár (Leipzig), Julius Dolanský akadémiai lev. tag, a CsTA Szláv Intézetének igazgatója (Prága), Klaniczay Tibor az irodalomtudomány doktora, a MTA Irodalomtört. Intézetének igazgatóhelyettese, Köpeczi Béla kandidátus, a Kiadói Főigazgatóság vezetője, Szili József tud. munkatárs (MTA Irodalomtört. Intézet), Lutter Éva középiskolai tanár, Illés László tud. munkatárs (MTA Irodalomtört. Intézet), Szabolcsi Miklós kandidátus, (MTA Irodalomtört. Intézet), Nádor György kandidátus (MTA Gyermeklélektani Intézet), Silfen János középiskolai tanár, Falus Róbert egyetemi docens (ELTE), Vajda György Mihály kandidátus (MTA Irodalomtört. Intézet), Fodor István egyetemi gyakor-nok (ELTE), Pártos Róbert fordító, Herczeg Gyula középiskolai szakfelügyelő, P. Szuponyickaju a szaratovi tud. könyvtár vezető bibliográfusa, Ja. Javcsunovszkij tanársegéd (Szaratovi Tud. Egyetem), Nagy Péter kandidátus, a Corvina kiadó irodalmi vezetője, Vámosi Pál író, Bikácsy Gergely tanárjelölt, Korács József tud. munkatárs (MTA Irodalomtört. Intézet), Horváth Zoltán publicista, Loránd Imre tisztviselő.

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménési út 11–13

Tel. 259–266

Szerkesztőségi órák: csütörtökön 10–13 óra között

Technikai szerkesztő
VEZÉR ERZSÉBET

Világirodalmi Figyelő

megjelenik évente négy füzetben

A kladvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, Budapest V. Alkotmány u. 21. Telefon: 111–010.

MNB egy számlaszám: 46. Csekkbefizetési számla szám: 05 915 111–46

✱

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN, Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185–612.

✱

a POSTA KÖZPONTI HIRLAP IRODÁ-NÁL,

Budapest V., József nádor tér 1. Telefon: 180–850.

Csekk számla: egyéni 61 257, közületi 61 066

(Példányonként megvásárolható a Posta nagyobb árusítóhelyein is)

AZ IRODALMI KAPCSOLATOK ÉS KÖLCÖNHATÁSOK KUTATÁSÁNAK MÓDSZERTANI KÉRDÉSEI

Az utóbbi években különösen megnövekedett és elmélyült az érdeklődés a nemzeti irodalmak kapcsolatainak és kölcsönhatásának tanulmányozása iránt. E kérdések egyre szélesebb körben foglalkoztatják a tudósokat, kik közül számosan korábbi kutatásaikban nem lépték túl egy adott nemzeti irodalmi fejlődésfolyamat határait.

Megelégedéssel állapíthatjuk meg, hogy a különböző országok filológiai tudományának, a különböző iskolákhoz és irányzatokhoz tartozó tudósoknak e probléma iránti érdeklődése tág lehetőségeket teremt a gyümölcsöző tudományos kapcsolatok kiszélesítésére, a tudományos eredmények kicserélésére, valamint közös kutatómunka megszervezésére számos bonyolult kérdésben. A kapcsolatok nagymértékben elősegítik a tudomány további fejlődését. Az e téren kifejtett nemzetközi együttműködés nagyszerű példája volt a szláv filológusok IV. nemzetközi kongresszusa. Nem csupán magának a kongresszusnak a munkájára gondolok itt, hanem a tanácskozások előkészítésére is: a személyes érintkezések során létrejött széles körű és szabad véleménycserére, a tudományos sajtóban folytatott vitákra, az új anyagok publikálására. Feltűnő volt, hogy ezen a reprezentatív nemzetközi tudományos kongresszuson az irodalmi kapcsolatok problémái különösen nagy érdeklődést keltettek nemcsak nagyszámú és fontos új anyagukkal, hanem azok vizsgálatának metodológiájával is. Nagy meglepéssel olvassuk Klaniczay Tibor cikkében (*Kortárs*, 1962. 1. sz.), hogy a minél szélesebb tudományos érintkezések ezen a területen mind szükségesebbé válnak.

Biztosra vehetjük, hogy a kapcsolatok kiszélesítése feltárja majd az érdeklődési körök számos érintkezési pontját, a nézetek hasonlóságát az irodalmi fejlődésfolyamat számos jelenségének értékelésében, mind a múltat, mind a jelent illetően. Kétségtelen, hogy a tudományos kapcsolatok kiszélesítése, a kérdés nemzetközi irodalmával való szélesebb körű és elfogulatlan megismerkedés lehetővé teszi majd, hogy mind világosabban és határozottabban kimutassuk a számtalan kérdés különféle megoldásaiban mutatkozó eltérést, az adott kutatási terület tárgyának, módszertanának és feladatainak értelmezésében jelentkező mély elvi eltéréseket.

Úgy gondoljuk, hogy mind a nézeteknek és álláspontoknak egymáshoz való közeledése, mind pedig az „ütközőpontoknak” a vitákban való feltárása, valamint a kutatás legfontosabb módszertani kérdéseinek éles felvetése — egyaránt hasznos lesz a tudomány további fejlődése szempontjából.

Már magában véve e konferencia előkészítésének atmoszférája is, valamint szervezőinek sikeres törekvése az irányban, hogy a résztvevők számára biztosítsák a széleskörű eszmecsere lehetőségét, úgyszintén a konferencia prog-

ramjának világosan kirajzolódó elméleti tendenciája — mind arról tanuskodik, mily nagy jelentőséget tulajdonít a mai filológiai tudomány a kutatás ama szférájának, mely a nemzeti irodalmakat nem egymástól izoláltan, hanem a világirodalmi fejlődésfolyamatban jelentkező sokféle — kontakt és tipológiai — kapcsolatukban vizsgálja. Hadd utaljak itt arra a komoly érdeklődésre is, mely a szovjet filológusok részéről már magának a konferenciának a gondolata iránt megnyilvánult.

Az utóbbi években megfigyelhettük, hogy a módszertani problémák elsőrendű jelentőségű kérdésekként s ugyanakkor mind határozottabban vetődnek fel azokban az irodalmi kapcsolatokkal foglalkozó művekben is, melyek — anyaguk jellegét tekintve — irodalomtörténeti tanulmányok. E jelenség jellemző példájaként említhetjük Sötér Istvánnak a XIX. századi magyar és orosz irodalom parallel jelenségeiről tartott előadását, melynek témája, módszere és széles történeti perspektívája az utrechti kongresszus (1961) számos résztvevőjének figyelmét felkeltette.

Szeretném megemlíteni tisztelt kollégáim előtt, hogy a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Gorkij-Világirodalmi Intézetében 1960. januárjában megtartott vitán a szovjet tudósok érdeklődésének homlokterében éppen az irodalmi kapcsolatok és kölcsönhatások kutatásának legfontosabb metodológiai kérdései állottak. Az utóbbi években egyre határozottabban, mondhatnám élesebben vetik fel a teoretikusok a metodológia kérdéseit az összehasonlító irodalomtudománnyal foglalkozó tanulmányaikban is.

Mi váltotta ki ezt a fokozott érdeklődést a metodológiai problémák iránt? Ennek egyfelől mély társadalmi alapja van: korunkban nyilvánvalóan megnövekedett a nemzetközi kulturális kapcsolatok jelentősége; másfelől viszont össztudományos jellegű érdekek s végül magának a filológiai tudomány fejlődésének sajátos követelményei indokolják e kérdés felvetését.

Ha a metodológiai problémák iránt megnyilvánuló aktív érdeklődés össztudományos okait vizsgáljuk, nyilvánvaló tény, hogy a filológiai tudományban — s ezen belül a bennünket jelenleg érdeklő területen is — fontos fejlődési folyamat játszódik le, hasonlóan a többi tudományágakhoz. A tudományok területén megfigyelhetjük a mélyebb, differenciáltabb és szűkebb körű specializálódásra való törekvést, amely lehetővé teszi, hogy az egyes nemzeti irodalmakat részletesebben és precízebben tanulmányozhassuk a maguk „mikroméreteiben”, melyek az egésznek mintegy a komponensei. Ugyanakkor jellemző a mai tudományra az általánosabb kutatási elvek kidolgozására való törekvés is, melyek lehetőséget teremtenek arra, hogy az egyes nemzeti irodalmak fejlődéséről szerzett ismereteinket összesítve, egységes képet nyerhessünk a világirodalom fejlődési folyamatáról s kimutathassuk legfontosabb általános törvényszerűségeit. Hogy a kutató erőfeszítések e különböző utakon nyert tudományos eredményei gyümölcsöző szintézisben olvadhassanak össze, — ennek záloga éppen az adott tudomány közös alapvető metodológiai elveinek kidolgozása...

A kutatás tárgyának meghatározása a humán tudományágakban nem közömbös a kutatás metodológiája szempontjából. Ezért kézenfekvő, hogy most mikor nagy figyelmet fordítunk az egyes irodalmak sokrétű kapcsolatának, állandó és kölcsönös gazdagításának vizsgálatára, felhasználva ebben a különböző országok tudományos kutatói által összegyűjtött gazdag tényanyagot, — világosan látnunk kell azt a metodológiai határvonalat is, mely

éppen a kutatás tárgyának a marxista irodalomtudomány szerinti értelmezése és a mai nyugati komparatiztikában kialakult felfogás között húzódik.

Nem feladatom, hogy áttekintést adjak a kérdés történetéről, avagy irodalmának mai helyzetéről. Ennél fontosabb szerintem, ha azokkal a mélyreható eltérésekkel foglalkozunk, melyek a mai filológiai tudományban a bennünket érdeklő tárgy meghatározásában mutatkoznak. Ezek az eltérések hol „burkoltan” (magának a témának a felvetésében és kidolgozásának jellegében), hol pedig az eltérő nézetek éles vitáiban, nyílt összeütközésben jelentkeznek...

Polemikus síkon figyelmünket elsősorban a komparatizmus amerikai teoretikusainak művei vonják magukra. E teoretikusok — miközben az utóbbi évek során állandóan a komparatizmus válságáról beszélnek s próbálnak abból kivezető utat találni — tudományuk tárgyát oly módon határozzák meg, amelyet nem lehet bírálathoz bízni.

A komparatizmus amerikai teoretikusairól nyilatkozataik alapján mint a mai komparatiztika külön irányzatáról kell beszelnünk. Ezt indokolja az a tény, hogy az utóbbi években egyre jobban elhatárolódik egymástól az amerikai és a francia komparatista iskola. Ez a folyamat, melyre a komparatisták nemzetközi egyesületének második kongresszusán (1958) R. Wellek is utalt előadásában, — átfogóbb és élesebb megvilágítást nyert számos későbbi keletű nyilatkozatban, melyek közül különösen H. Remaknak a *Yearbook of Comparative and General Literature* IX. kötetében (1960) megjelent cikkét kell kiemelni (emlékeztet a címe *Comparative Literature at the crossroads: diagnosis, therapy and prognosis*), mely az utrechti kongresszus (1961) munkájának metodológiai előkészítését célozta. Megemlíthetjük még ugyancsak a szerzőnek a Southern Illinois egyetem kiadásában nemrég megjelent *Comparative Literature: Method and Perspective* című műben közölt tanulmányát. Remak hangsúlyozza, hogy az összehasonlító irodalomtudományban létezik egy külön „amerikai koncepció”. Élesen szembeállítja ezt a francia koncepcióval, melyet felelőssé tesz a mai komparatiztika számos gyengeségéért, elsősorban pedig metodológiájának pontatlanságáért s képviselőinek „a tényekhez, a tudományos színezethez és a történeti relativizmushoz” való ragaszkodásáért. A komparatiztika metodológiájának válságából Wellek szerint csak úgy juthatunk ki, ha az irodalom tanulmányozásában lemondunk minden szociológiai aspektusról és „az egyetemes aspektust” tartjuk szem előtt. A világirodalmat így módon tanulmányozva — bizonygatja tovább Wellek — a kutató megszabadul álláspontjának nemzeti korlátozottságától s az irodalmi művekben megláthatja „az univerzális embert, minden idők s az egész planéta emberét a maga teljes gazdagságában”. Eszerint Wellek a komparatiztika elé nem a világirodalom történeti fejlődési folyamatának a tanulmányozását tűzi ki célul, a maga teljes nemzeti sokoldalúságában, — hanem a tanulmányozott művek „felszabadítását” éppen az alól, ami nemzeti sajátosságukat adja s ami csupán a hely és idő szempontjából történelmileg meghatározott körülmények között jöhetett létre.

Remak pontosabbá teszi és kiegészíti Wellek nézeteit, ... midőn hangsúlyozza, hogy az összehasonlító irodalomtudomány „amerikai koncepciójának” előnye a francia koncepcióval szemben éppen abban áll, hogy legyőzi a pozitívista hagyományokat, s hogy látóköre szélesebb (bár elismeri, hogy J. Texte, Baldensperger, Carré, Guyard konkrét kutatásanyaga szélesebb körű, mint az általuk védelmezett komparatiztikai kutatási elvek) ...

Ezzel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy a *Yearbook of Comparative and General Literature*-ben M. F. Guyard: *La littérature comparée* (Paris 1951) c. könyvének új kiadásáról írott recenzió a szerző által az anyag osztályozásánál alkalmazott nemzeti elvet fölöttébb kritikusan értékeli. Nem a francia komparatista könyvében felhasznált anyag rendszerezésének tudományos bírálatáról van itt szó, hanem éppenséggel magának a kérdésfelvetésnek az elutasításáról, hogy a nemzeti irodalmak mennyiben foglalnak el önálló helyet az egyetemes világirodalmi fejlődés folyamatában. Ugyancsak nem véletlen jelenség H. Peyre *Seventy-five Years of Comparative Literature. A backward and a forward glance* című ismert cikkében, (*Yearbook of Comparative and General Literature*, VIII. k. 1959) kifejtett nézete, miszerint a komparatista legfőbb értéke: nemzetfeletti tudata. A. Guérard, kit a *Yearbook of Comparative and General Literature* az amerikai komparatiztika egyik úttörőjének nevez, azt állítja, hogy az összehasonlító irodalomtudomány mint a nemzeti irodalmak kapcsolatait tanulmányozó tudományág jelenleg ugyanúgy szükségtelen, mint maguknak a nemzeti irodalmaknak a tanulmányozása, ami szerinte már túlhaladott szakasza a tudmánynak.

Mint látjuk, a komparatista kutatás tárgyának, határainak és feladatainak olyan meghatározásaival állunk itt szemben, melyek világosan megfogalmazott metodológiai álláspontot tartalmaznak. Ennek az álláspontnak két momentumát szeretném kiemelni:

Először is az irodalom „denacionalizálása”-nak koncepciójáról van itt szó, annak az elvnek a védelmezéséről, mely szerint az irodalom történetét „denacionalizáltan” kell vizsgálni, — ugyanakkor az egyes népek művészeti fejlődésében jelentkező nemzeti sajátosságnak valamiféle mesterségesen konstruált „nemzetfeletti” irodalomban való feloldása is benne foglaltatik ebben az álláspontban. E metodológiai felfogás legpregnansabb meghatározását magánál Welleknél találjuk meg, aki szerint a komparatiztika feladata „az irodalomtörténetnek mint szintézisnek, az irodalomtörténetnek mint nemzetfeletti aspektussal rendelkező tudománynak” a megteremtése . . .

A másik törekvés, amit ugyancsak fontos hangsúlyoznunk a komparatiztika amerikai teoretikusainak a kutatás tárgyára vonatkozó meghatározásaiban —, arra irányul, hogy az irodalom tanulmányozását elhatárolják a társadalmi problematikával való érintkezéstől (H. Peyre kifejezése szerint az „ideológiai”, vagy — N. Frye szerint — a „szociológiai” hozzáállástól). H. Peyre mély meggyőződéssel helyteleníti, hogy az „eszmék története” kutatását a komparatiztikához „annektálják” . . .

És itt tisztáznunk kell valamit. Az amerikai összehasonlító iskola képviselői nem egyszer hangoztatták, hogy az irodalmat az ember szellemi tevékenységének egyéb területeivel összefüggésben kell vizsgálni.

Mint tudjuk, beszél erről mind Remak, mind Wellek (többek között *A History of Modern Criticism* előszavában) és N. Stallknecht is (*Ideas and Literature* c. cikkében). De még ott is, ahol ezt az elvet posztulátumként kimondják, a konkrét kutatásokban nem találkozunk annak realizálásával. Megemlíthetjük itt Haskell M. Block *Szürrealizmus és a mai költészet. Bevezetés a kérdés tanulmányozásába* című cikkét, melyben Aragon és Neruda, Eluard és Lorca költészetét e költők nemzeti sajátosságainak figyelembevétele nélkül vizsgálja. Ugyancsak megemlíthetjük itt G. Remak *West European Romanticism: Definition and Scope* c. tanulmányát. A romantika összehasonlító vizsgálatának kritériumai itt annyira szétfolyóak és feltételesek, a romantika nemzeti saját-

tosságai annyira nivellálódnak, hogy egy ilyen elemzés aligha segíthet bennünket abban, hogy e bonyolult jelenséget — mind nemzeti megnyilvánulásaiban, mind pedig az európai irodalmi fejlődésbe beillesztve — megérthessük.

Láthatjuk eszerint, hogy a kutatás tárgyának meghatározása mily szorosan összefügg a kutatás metodológiájának problémájával. Éppen ezért, ráterve annak ismertetésére, hogyan értelmezi a szovjet irodalomtudomány az irodalmi kapcsolatok és kölcsönhatások kutatásának feladatait — fontosnak tartjuk, hogy figyelmünket elsősorban a kutatás tárgyának kérdésére összpontosítsuk . . .

Az irodalmi kapcsolatok és kölcsönhatások marxista kutatásának tárgyát, — egyfelől a különböző nemzeti irodalmak között történelmileg kialakuló eszmei-esztétikai kapcsolatok és kölcsönhatások alkotják, másfelől pedig a hasonló történelmi viszonyok között létrejövő, tipológiailag rokon irodalmi jelenségek. A marxista irodalomtudomány az irodalmi kapcsolatok említett mindkét típusát az egyetemes irodalomtörténeti fejlődésfolyamatba beágyazva, e fejlődés általános törvényszerűségeinek rendszerében vizsgálja.

Amikor a tulajdonképpeni irodalomtudományi kutatás tárgyát kiemeljük a népek közötti kulturális kapcsolatok és kölcsönhatások nagy egyetemes történeti problémaköréből, nyomban hangsúlyoznunk is kell, hogy az irodalom történetének és elméletének talán egyetlen más területe sincs oly szoros összefüggésben a művelődéstörténet szomszédos területeivel. Az irodalomtudomány — megtartva a maga sajátos feladatait — rendkívül szorosan kapcsolódik a történettudományhoz, a filozófiához, a nyelvészethez és a művészettörténethez.

Egyszersmind fontos hangsúlyoznunk, hogy a kontakt vagy tipológiai kapcsolatok egyes jelenségeit reális történeti (tehát sajátosan nemzeti) összefüggésükben kell tanulmányozni. A tanulmányozott jelenség a maga egészében kiteljesedik ily módon, új oldalai, korábban észrevétlen „vegyértékei” tárulnak eléink, melyek összekapcsolják a nemzeti és nemzetközi irodalmi fejlődésfolyamat más jelenségeivel és tendenciáival . . .

A bennünket érdeklő tárgynak és marxista kutatási alapelveinek meghatározását javasolva, mindenekelőtt arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy az irodalmak közötti kontaktusok tanulmányozása és a bennük az érintkezéstől függetlenül kibontakozó hasonló fejlődésfolyamatok összehasonlító vizsgálata voltaképpen az egyetemes irodalmi fejlődésfolyamat lényegében egységes megismerésének különböző aspektusait képezik. Az irodalmi kapcsolatok fogalma a mi felfogásunk szerint átfogóbb tartalmú, hogysem csupán az irodalmak közötti (térbeli és időbeli) közvetlen és közvetett érintkezések, a nemzeti irodalmak fejlődése és kölcsönhatása során az emberiség által összegyűjtött egyetemes művészi tapasztalatok képzetével lenne egyenlő. E fogalom felöleli a tipológiai kapcsolatok körét is, melyeket az egységes világtörténelmi fejlődésfolyamat határoz meg. A kutatás történeti és elméleti aspektusai tehát elválaszthatatlan egységben jelentkeznek itt.

Mint láthatjuk, az „összehasonlító irodalomtudomány” (*littérature comparée*), illetőleg az „egyetemes irodalom” vagy világirodalomtörténet (*littérature générale*) hagyományos megkülönböztetését a marxista irodalomtudomány túlhaladta, mégpedig éppen ellenkező irányban, mint amerre a mai komparatiztika teoretikusai szerint a válságból kivezető utat keresnünk kellene. Az új szerintünk nem az egyes nemzeti irodalmak egyedi művészi sajátosságainak valamiféle mesterségesen konstruált „nemzetfeletti” (super-

national) kultúrába történő beolvasztása az „összehasonlító” módszer alkalmazásával, — hanem mindama eleven, sokoldalú fejlődésfolyamatnak a kutatása, melyek kontakt és tipológiai kapcsolatok teremtésével mind szorosabban fűzik egymáshoz a világ valamennyi irodalmát. A marxista irodalomtudomány nem ismeri azt a dilemmát, mely számos komparatistánál újra meg újra felmerül: összehasonlító *vagy* pedig genetikus (történeti) kutatás? (Mint ismeretes, a Chapell Hill-i kongresszuson R. Escarpit foglalkozott e kérdéssel.) A megismerés e két elve a mi felfogásunk szerint nem antagonisztikus, hanem egymást kiegészítő. Éppen ezért napjainkban már nem használjuk az „összehasonlító irodalomtudomány”-terminust (mely elsősorban arra utal, hogy itt a kutatás összehasonlító elve van túlsúlyban), hanem az irodalmaknak kölcsönös kapcsolataikban és kölcsönhatásukban való tanulmányozásáról beszélünk. Nem is szólva arról, hogy az „összehasonlító irodalomtudomány”-terminus pontossága nem kielégítő (amiről meglehetősen gyakran esik szó magukban a komparatista tanulmányokban is); e terminus lényegében véve sokkal szűkebb kört ölel fel, mint amilyen a kutatás ama szférája és elvei, melyek a marxista irodalomtudomány szerint e fogalomkörbe tartoznak.

Szeretném itt felhívni a figyelmet a szovjet tudósok számos a kérdéssel kapcsolatos elvi fontosságú művére, amelyeket a jelenlevők minden bizonnyal jól ismernek.

Az egyetemes művészeti kultúra történetének régebbi korszakaival foglalkozó művek közül meg kell említenünk V. M. Zsirmunszkijnak a Szovjetunió Tudományos Akadémiája levelező tagjának Kelet és Nyugat irodalmi kapcsolataival foglalkozó tanulmányait, valamint a különböző népek eposzaival kapcsolatos kutatásait. Zsirmunszkij az eposz kérdésével összefüggő kutatásainak legfontosabb elvi következtetéseit Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки (A népi hősi eposz. Összehasonlító történeti tanulmányok) című nemrég kiadott művében összegezte. Ugyancsak meg kell említenünk N. I. Konrad akadémikus műveit, melyekben a szerző a keleti irodalmak gazdag anyagát vizsgálja sokoldalú összefüggésben az egyetemes művészetelmélet és esztétika fejlődésfolyamatával. M. P. Alekszejev akadémikusnak az orosz irodalom nemzetközi kapcsolataival foglalkozó jól ismert művei közül — melyekben a szerző e problémát széles körű anyag felhasználásával elemzi — mint bennünket ezúttal érdeklő tanulmányt meg kell említenünk Славянские источники „Утопии” Томаса Мора (Thomas Morus „Utópiá”-jának szláv forrásai) című művét, mely új távlatokat nyit az európai irodalmak közötti kapcsolatok e korszakának tanulmányozásában. Mély tisztelettel emlékezünk itt A. J. Beleckij akadémikus műveire. Érdekes kísérlet egyes szláv irodalmak romantikus irányzatainak szintetikus vizsgálatára három szovjet tudós: Sz. V. Nyikolszkij, A. N. Szokolov és B. F. Szahejev közös műve, amelyet a szláv filológusok IV. kongresszusán mutattak be.

A mai irodalmi fejlődésfolyamattal foglalkozó tanulmányok közül, melyekben világosan kirajzolódik az egyes nemzeti irodalmak konkrét-történeti és összehasonlító vizsgálatának módszerbeli egysége, meg kell említenünk elsősorban I. I. Anyiszimov, a Szovjetunió Tudományos Akadémiája levelező tagjának kutatásait, melyeknek átfogó problémája: világirodalom és a szocialista forradalom.

Nem hagyhatjuk említés nélkül. M. J. Rilszkij ukrán költő és ismert szláv filológus műveit sem, valamint a nemrég elhunyt M. Auevov kazah költő és akadémikus munkáit, továbbá G. I. Lomidze és L. N. Novicsenko kutatásait.

Természetesen az irodalmak kölcsönös kapcsolatainak és kölcsönhatásának szinte kimeríthetetlen anyagra támaszkodó általános vizsgálata szempontjából nagy jelentőségük van azoknak a műveknek is, melyek viszonylag részletproblémákkal foglalkoznak ugyan, de amelyek mégis — bárha olykor csak szemenként — anyagot szolgáltatnak a későbbi általánosításokhoz és következtetésekhez. Ide tartoznak a nagy művészek egyéni alkotómunkásságával foglalkozó összehasonlító kutatások is. Ragyogó példaként említhetjük e vonatkozásban A. V. Lunacsarszkij Petőfiről írott cikkét. Lunacsarszkij a nagy magyar nemzeti s egyben világirodalmi jelentőségű költő alkotóművészetét vizsgálva (akinek egyébként számos versét is lefordította oroszra) kimutatja Petőfi költői egyéniségének páratlan sajátosságait, s ezzel együtt azt a közös művészi útkeresést, amely alkotómunkásságát sok tekintetben rokonságba fűzi olyan költőkkel, mint Sevcsenko, Heine, Lermontov és Lenau. „Petőfi alkotóművészetének határait kora e négy nagy európai költőjéhez viszonyítva azért jelölöm meg — írja Lunacsarszkij —, hogy megpróbáljam ezzel is minél hívebben jellemezni művészetét.”

Ugyancsak e körbe tartoznak azok a művek is, melyek két vagy több alkotás összehasonlító-stilisztikai elemzését adják. Ide sorolhatók továbbá a közvetlen vagy távolabbi irodalmi források feltárásával foglalkozó tanulmányok, valamint a művészi fordítások különböző variánsait ismertető monográfiák.

Természetesen ezekben az irodalom történeti fejlődésfolyamatának részmomentumaival foglalkozó tanulmányokban nemcsak nem kötelező, de nem is szükséges átfogóbb irodalom- vagy művelődéstörténeti anyag felhalmozása. Viszont a jelenségek ösztörténeti szemlélete, az *öszörténeti koncepció* érvényesülése ezekben a részletproblémákkal foglalkozó művekben is — elsőrendű feltevél, amely nélkül az irodalomtörténetnek és az elméletnek sem általános, sem részletkérdései eredménnyel nem oldhatók meg.

A historizmus mint az irodalmi kölcsönös kapcsolatok és kölcsönhatások marxista tanulmányozásának egyik legfontosabb elve az a második elv, melyet e problémák kutatásának metodológiájával kapcsolatosan hangsúlyoznunk kell. Éppen ezért külön is kiemeljük, hogy az irodalmi kapcsolatok egyes tényei nem önmagukban érdekelnek bennünket, hanem mint az irodalmi fejlődésfolyamat jelenségei, hogy tehát az irodalom története maga is *fejlődési* folyamatot jelent.

Számunkra így tudományos szempontból elfogadhatatlanok azok a szociológiai és irodalomtudományi koncepciók, melyek az irodalomtörténet folyamatában nem annyira a fejlődést, mint inkább a hagyományok ismétlődését igyekeznek kimutatni; nem annyira a művészi gondolat mozgását akarják megvilágítani, mint inkább annak a hagyományokhoz való rögződését; nem annyira a társadalmi fejlődés során az ember művészi tudata által elért páratlan, gazdag, új felfedezéseket akarják feltárni, mint inkább ugyanazon örök, időfeletti motívumok, témák és képek számtalan variánsát.

Itt elsősorban A. Toynbee szociológiai és művelődéstörténeti koncepciójára gondolok, amely szerint a különböző „civilizációk” s így minden idők és népek művésze is formálisan egyugyanazon történelmi időszakban létezik, — így tehát azok filozófiai értelemben egyértékűek.

E történetfilozófiai koncepcióhoz számos modern irodalomtudományi (köztük komparatista) koncepció és elmélet kapcsolódik (például az E. R. Curtius *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* című, gazdag tény-

anyagot felölelő könyvében kifejtett toposz-elmélet, úgyszintén H. Frye számos, a toposz-elmülethez kapcsolódó tétele *A kritika anatómiája* című könyvében.). Az „akadémikus” koncepciók körén túlmenően, a fejlődés különböző fokain keletkező irodalmi jelenségek értékelése tekintetében ugyan-csak a történelmi álláspont hiányát látjuk T. S. Eliot-nál is.

C. Guillén a komparatiztika perspektíváját — az irodalom esztétikai „függetlenségének” minden, az alkotófolyamattól idegen erőtlő való elhatárolásán túlmenően — elsősorban abban látja, hogy a komparatiztikának közelednie kell az általa „szintetikus-történelmi”-nek nevezett felfogáshoz, mely legpregnánsabban Toynbee, Malraux, Auerbach, Curtius, valamint H. Levin, N. Frye és K. Weiss műveiben jut kifejezésre. Ebben az összefüggésben említi Guillén Eliot-nak a nyugati tradíciókkal kapcsolatos koncepcióját is.

Fontosnak tartjuk továbbá annak hangsúlyozását is, hogy — a világ-irodalmat a maga széles körű kapcsolataiban vizsgálva — lehetetlen szétválasztani benne az eszmei és az esztétikai tartalmat. Számos komparatista teoretikusnak — akiket részben már említettünk (egyébként pedig hasonló nézetekre vonatkozólag könnyen hozhatnánk fel még számos példát) — e teoretikusoknak az említett megkülönböztetésre irányuló kitarló próbálkozásai tudományos szempontból megalapozatlanok, amennyiben széttagolják az irodalom élő lényegét, megkísérlik szétválasztani lelkét és testét, megfosztani az irodalmat a maga elválaszthatatlan jellegétől, szellemi alapjaitól.

Az irodalmi kölcsönös kapcsolatok és kölcsönhatások tanulmányozásában ma jelentkező bonyolult problémákról beszélve, meg kell állanunk két nagyarányú munkánál, amelyek jelenleg a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Világirodalmi Intézetében folynak, lekötve számos szovjet tudós érdeklődését és alkotó erőfeszítését.

Itt van mindenekelőtt a soknemzetiségű szovjet irodalom történetének kidolgozása. E több kötetre tervezett mű első ízben fogja bemutatni egységes tudományos szemléletben országunk valamennyi irodalmának fejlődésfolyamatát. Kimutatjuk — s ehhez bőséges anyag áll rendelkezésünkre —, hogy azok a mélyreható közös vonások, amelyek országunk számos különböző irodalmát egységes szovjet irodalomban egyesítik, nem tompítják ezen irodalmak szabad, friss sokszínűségét, nem csonkítják meg művészi elképzeléseik formáinak eleven gazdagságát. Kimutatjuk, hogyan, milyen utakon, milyen formákban, a különböző fejlődési szakaszokon s a különböző művelődéstörténelmi tradíciókkal rendelkező irodalmakban milyen fokú intenzitással valósul meg a köztük lévő kölcsönhatás. Kimutatjuk, hogy e kölcsönhatás miképp gazdagítja országunk valamennyi nemzeti irodalmát, miképp ösztönzi bennük az új műfajok és költői formák kifejlődését. Kimutatjuk, hogy az irodalmak e kölcsönös gazdagodását eredményező folyamatban milyen hatalmas szerepe van az orosz nyelvű irodalmaknak és az orosz művészeti kultúrának.

Talán még ezeknél is bonyolultabb kérdésekkel kell megbirkóznia annak a tudományos kollektívának, mely a *Világirodalomtörténet* kidolgozásával foglalkozik.

Míg az előbbi feladat esetében olyan irodalomtörténelmi szintézis kidolgozása áll előttünk, mely első ízben merül fel a tudományos kutatásban, addig, mint ismeretes, a világirodalom „történelmét” nem egyszer megírták már, így annál határozottabban kidomborodik itt a marxista tudomány elvileg, metodológiaiag eltérő feladata.

Nem fogadhatjuk el az olyan világirodalomtörténeti koncepciókat, melyek e fogalom „univerzális” tartalmában feloldják a világirodalom hatalmas folyamába torkolló nemzeti irodalmak specifikumait. Megítélésünk szerint teljesen más metodológia szükséges olyan kérdések tisztázására, mint például magának a világirodalom fogalmának tartalma (történeti keretei és esztétikai kritériumai).

A maga egész, s nem csupán irodalomtörténeti, de metodológiai jelentőségében is ott áll továbbá előttünk az a kérdés is, milyen szerepük van a nemzetközi irodalmi kapcsolatoknak az egyetemes művészeti kultúra történetében. E kérdés igen sokrétű. Egyik aspektusa: milyen jelentősége van a világirodalom fejlődésfolyamatában ama népek irodalmi kapcsolatainak, melyek történelmi sorsuk és kulturális tradícióik tekintetében sokban közel állanak egymáshoz. Ezért oly érdekes számunkra e konferencia harmadik programpontja: a keleteurópai irodalmak kapcsolatainak és összehasonlító kutatásának kérdése. Ugyancsak ebben az irányban folyt a szovjet, a csehszlovák, a román és a magyar irodalomtudósok közös munkája is e népek irodalmi kapcsolatainak tisztázására. (Nem mulaszthatom el megemlíteni, hogy e három közös kutatómunka során létrejött tudományos kapcsolat mily rendkívül gyümölcsöző volt.)

Különös jelentősége van az irodalmi kölcsönhatások vizsgálatának korunkban s mindenekelőtt a szocialista realizmusnak mint a nemzetközi művészeti kultúra jelenségének tanulmányozásában. A szocialista-realista irodalmak közötti kapcsolatok kifejlődésének történeti szempontból való kutatása megmutatja, hogy e kapcsolatok az egyes időszakokban különbözőképpen, különböző fokú intenzitással, különböző formákban, különböző művészeti eredményekkel jelentkeztek. E vizsgálat során nyilván arra a következtetésre jutunk majd, hogy ha ez irodalmakra már kialakulásuk korszakában is igen számottevő volt más népek művészeti tapasztalatainak a hatása, (ösztönzést adva a tematika körének kiszélesítésére, új hősök teremtésére, új műfajok kialakítására), akkor a későbbi fejlődés során a soknyelvű művészi tapasztalat átvétele még sokoldalúbb és még mélyrehatóbb lesz. Minél érettebb egy irodalom, minél gazdagabban tükröződik benne a nép élete, minél gazdagabban vannak benne képviselve a különböző költői formák, annál szélesebb objektív alap formálódik benne arra, hogy kölcsönhatás alakuljon ki közte és más irodalmak között.

Az irodalomtudomány bonyolult metodológiai problémái természetesen különösen élesen jelentkeznek akkor, amikor gazdag és különféle anyag konkrét irodalomtörténeti feldolgozásában kell őket alkalmaznunk. E bonyolult feladat megoldása terén már sok figyelemre méltó eredmény született, de még sok tennivaló áll előttünk. Látnunk kell teljes határozottsággal, hogy metodológiai vonatkozásban milyen döntő jelentősége van a konkrét-történeti és összehasonlító elemzés egységének.

A KOMPLEX-ÖSSZEHAISONLÍTÓ KUTATÁSOK ELVI KÉRDÉSEI

I.

Az összehasonlító irodalomtörténet iránt a szocialista országokban épp akkor nőtt meg az érdeklődés, midőn ez a tudományág a nyugati országokban is viták tárgyává lett. A mi mostani vitánk arra a kérdésre ad feleletet, hogy a *marxista irodalomtudománynak van-e szüksége összehasonlító módszerre?* Veszelovszkij példája éppúgy, mint a magyar összehasonlító irodalomtudománynak a XIX. századra (Meltzl Hugo) visszanyúló hagyományai, a cseh és a lengyel összehasonlító kutatások a két világháború között, valamint a felszabadulás után: mindez kellő alapot teremt arra, hogy a nemzeti irodalmak marxista kutatói, akik a polgári tudomány eredményeit kellő kritikával eddig is felhasználták, hazájuk összehasonlító tudományának eredményeire támaszkodhassanak. A Szovjetunióban lefolyt összehasonlító irodalomtörténeti vita fontos elvi megállapításokat hozott. Kiemelem ezek közül N. I. Konrad javaslatát arról, hogy az összehasonlító irodalomtudomány térbeli és időbeli kereteit ki kell tágitani. (Ez a gondolat igen érdekes érveléssel kerül előtérbe R. Étiemble tudományos programjában is: *Littérature comparée, ou comparaison n'est pas raison*). Fontos elvi kérdéseket tisztázott V. M. Zsirmunskij a történeti-tipológiai hasonlóságok törvényszerűségeit illetően, valamint a hasonlóságok és a voltaképpen kölcsönhatások dialektikájával kapcsolatban. Értékesek I. G. Nyeupokojeva megállapításai a népek kulturális kapcsolatairól, ezek múltbeli szerepéről, jövőbeli jelentőségéről. Sokhelyütt találónak érezhetjük R. M. Szamarin elemzését az összehasonlító irodalomtudomány francia és amerikai módszeréről, eredményeiről. Ezek az elvi eredmények lehetőséget adnak számunkra ahhoz, hogy az összehasonlító irodalomtudomány alkalmazásának lehetőségeit illetően tovább tájékozódjunk.

Azt hiszem, nem kell most szót vesztegetnem a két téves szélsőség cáfolására, mely az utóbbi években sok zavart okozott a marxista összehasonlító kutatások körül. Felesleges azt bizonyítanom, hogy az irodalmi kölcsönhatások vizsgálatát kozmopolitizmusnak bélyegző felfogás alapvetően antimarxista, tudománytalan és konzervatív-nacionalista szemléletről tanuskodott. Hasonlóképp nem kívánnék most azzal a nyugaton és keleten egyaránt fel-felbukkant vulgáris hiedelemmel foglalkozni, mely a marxista irodalomtudományban valamiféle szociológiát látott. Ehelyett inkább arra a kérdésre szeretnék feleletet találni, hogy a marxista irodalomtudomány fejlődésének mai szakaszában az összehasonlító vizsgáldásokra mennyiben lehet szükségünk?

Tudományunk éppannyira történeti, mint elméleti-esztétikai jellegű is, — és a történeti, dialektikus materializmust használja fel az emberi, a társadalmi tudat egyik legfontosabb kifejezőjének, az irodalomnak megértésére, folyamatainak, jelenségeinek megmagyarázására. De az emberi, a társadalmi

tudatot tükrözi, fejezi ki a zene, a képzőművészet is — és ezeknek folyamatait, jelenségeit is ugyanazzal a módszerrel világítjuk meg, mint az irodalomét.

Az összehasonlító módszer hasznosságának kérdését a mi szemünkben az dönti el, hogy mennyire segíti elő a valóság irodalmi tükrözésének történelmi, dialektikus materialista vizsgálatát. Tehát már eleve arra az álláspontra kell hajolnunk, hogy az összehasonlításban nem lehet külön tudományágat látnunk, de egyféle segéd tudományt sem, hanem az összehasonlításnak a szovjet vitában kikristályosodott kétféle lehetőségét (*hasonlóságok és kölcsönös kapcsolatok*) kell kihasználnunk, alkalmaznunk, tovább fejlesztenünk, mégpedig egyszerűen azért, hogy *minél több, minél szélesebb dialektikus összefüggést ragadhassunk meg*. Ezekkel az összefüggésekkel az irodalmi (vagy általában, a művészeti) tükröződés természetét, jellegét, minőségét kívánjuk minél finomabban és igazabban megismerni. *Az összehasonlítás tehát nem jelenthet számunkra „fordulatot”, vagy áttérést egy másféle tudományos módszerre, vagy szemléletre, — hanem eddigi vizsgálódásaink körének kiszélesítését jelentheti csupán, illetve, az összefüggések megragadásának újfajta lehetőségét*. Úgy is mondhatnám, hogy törekvésünk egészen másféle, mint a nyugati, összehasonlító iskoláké. Egyet-érték R. M. Szamarinnal abban, hogy a francia iskola álláspontját tekintve a helyesebbnek, — de látnunk kell, hogy ebben az iskolában elvész maga az irodalom, s a költői mű hatását, kisugárzását megismerjük ugyan, de természetét, sajátosságait alig. Az amerikai iskola legjobb képviselőinél néha értékes adatokat ismerhetünk meg az irodalmi alkotások struktúrájáról, nyelvi vagy stilisztikai, kompozíciós vagy pszichológiai jelrendszeréről, de a művek létrejöttének, milyenségének, egymással összefüggésének végső kérdései rejtve maradnak előttünk. Az összehasonlító irodalomtudomány mai válságának láttán arra kellene hajolnunk, hogy *magát az összehasonlítást másodrendű fontosságúnak érezzük és elsősorban a jelenségek komplex vizsgálatára törekedjünk*. A magam részéről hajlanék egy olyan komplex-összehasonlító feladatkör kialakítására, mely az irodalmi jelenségeket a zenével, a képzőművészettel összehasonlítva vizsgálja, s egy-egy irodalmi jelenség vizsgálatát más irodalmak hasonló jelenségeinek vizsgálatával, szembeállításával kapcsolná össze. *A komplexitást fontosabbnak érzem az összehasonlításnál, s az utóbbit csak ez előbbi kedvéért alkalmaznám*. Mert, azt hiszem, a dialektika mind mélyebb, mind következetesebb alkalmazása, megvalósítása az összefüggések egyre szélesebb köre felé vezet bennünket. Az a metafizikai felfogás, mely egyes tudományterületeket élesen elválaszt egymástól, egyre inkább csődbe jut. Az irodalmi romantikát nem érthetjük meg a történelem, a filozófia, a gazdaságtörténet ismerete, — és a zenei, a képzőművészeti romantika komplex-összehasonlító vizsgálata nélkül. Újabbán, a gyarmati-félgyarmati helyzetből kilépő ázsiai, afrikai, latin-amerikai országok kultúrájának vizsgálata is komplex módon történik, néprajz, történelem, irodalom, zene, stb. együttes, párhuzamos vizsgálatával. Megfelelő változtatásokkal, de hasonló komplexitás útján juthatunk el a legfejlettebb kultúrák tükrözési funkeióinak megértéséhez is.

Ki tagadná a nemzeti zene, a nemzeti festészet, stb. létezését, — de a zenetörténetek és művészettörténetek a maguk tudományát csak az *egész kor* zenéjének és képzőművészetének tanulmányozásával művelhetik. Hasonló irányban kellene haladnia az irodalomtörténetnek is. A magyar felvilágosodás jelenségeit nem érthetjük meg, ha nem tárjuk fel a francia filozófia hazai hatását, s egyszersmind nem vesszük figyelembe e hatás módosított közvetítését Bécsen keresztül; de ezek a hatások magáról a lényegről nem tudnak oly sokat

mondani, mint az összehasonlító, „tipológiai-történeti” analógia-vizsgálatok, melyekről Zsirmunszkij szól; ez utóbbiak ugyanis mozgásában, funkciójában mutatják meg a felvilágosodást, a rokon történelmi-társadalmi helyzetben élő közép- és kelet-európai népeknél.

Vannak olyan irodalmi jelenségek, melyek önmagukban meg sem érthetők, s csak akkor világosodnak ki, ha más művészeti ágak (zene, építészet) jelenségeivel vetjük össze őket, s ezenkívül még más irodalmak párhuzamos jelenségeivel is. Tipológia és kölcsönhatás: *keresztezi egymást* (ismét Zsirmunszkij szavával élve), — de újabb, komplex kereszteződésekre kell törekednünk, nem-irodalmi területekkel is. Gondoljunk a századvégen fellépő sajátos, igen jellegzetes stílusirányra, melyet Angliában éppúgy megtalálunk, mint Oroszországban, — a zenében (pl. R. Straussnál) éppúgy, mint a festészetben (Gauguinnél, vagy, persze, egészen másként, Klimtnél), — az építészetben (Bécsben, Párizsban, Budapesten) éppúgy, mint az irodalomban Oscar Wilde-nél vagy Hofmannsthalnál, s a századvégi magyar novellában, regényben is. Ezt az irányzatot a zenében, a festészetben, az irodalomban és az építészetben, sőt az iparművészetben egyaránt jellemzik bizonyos közös vonások: dekoratív, stilizáló ízlés, stílusromantika, expresszivitásra törekvés, — vagy néhol álomszerűség, nosztalgikus jelleg, — illetve, fülledtség, némi dekadencia, egzotikum, stb. Ezt a jelenséget a volt osztrák-magyar monarchiában szecesszióként ismerik, másutt fin de siècle-nek mondják, vagy „style moderne”-nek, anélkül, hogy lényegét bárki is megvilágította volna, mert hisz ezt a lényegét csak nagyon komplex kutatással lehetne megvilágítani. Pedig ebből az irányzatból olyan újabb irányzatok és törekvések fejlődnek ki, mint a német expresszionizmus, vagy Kokoschka festészete, vagy Bartók első zenedrámája, a *Kékszakállú herceg vára*, melyek az eredet közös szférája ellenére, egymástól máris oly nagy mértékben különböznek. Általában, minél ~~h~~ jobbra hatolunk a XX. század irányzatai közé, annál kevésbé tudunk köztük a komplex kutatás mellőzésével eligazodni, s annál inkább rászorulunk a zene, a képzőművészet, az építészet analógiájára, illetve a nemzetek közti kölcsönhatások vizsgálatára.

A komplex-összehasonlító módon végzett kutatásoknak jelentős kihatásaik lesznek az irodalomelméletre és az irodalomtörténetre egyaránt, de az analógiák révén, a zene- és művészettörténetre stb. is. Az ilyen kutatások lehetővé teszik az ellentmondások mélyebb, árnyaltabb feltárását. Kutatásaink középpontját a forradalmi korszakok, forradalmi hagyományok alkotják, mivel ezek nélkül a konkrét valóságot, a történelem konkrét igazát megértenünk lehetetlen. De ezeknek a forradalmi jelenségeknek tanulmányozásához elengedhetetlen a nem-forradalmi jelenségeké, hisz emezek nélkül egy kor bonyolultságát, s épp ezért, a forradalmi jelenségek valódi gazdagságát, megismernünk lehetetlen. A forradalmi jelenségek, létrejöttükben vagy kihatásaikban, a kor egészéből érthetők csak meg, tehát egy-egy irodalmon belül is komplex vizsgálatra van szükségünk. Ilyen körülmények közt lehetetlen megmaradnunk a realizmus-antirealizmus elméleténél, mivel ez a történeti folyamatokat elmossa, háttérbe szorítja, az összefüggések megragadását lehetetlenné teszi, s az irodalomtudományra egy olyan minősítési osztályozás szubjektív feladatát bízva, mely a jelenségek és folyamatok gazdagsága helyett két kategória skatulyájával kényszerül dolgozni.

De a jelenségek komplex-összehasonlító vizsgálata vezethet majd el bennünket a szocialista realizmus jelenségeinek mélyebb megértéséhez is. Ha a szocialista realizmust szintézisnek fogjuk fel, — márpedig minden körülmény

erre indíthat — úgy komplex módon meg kell vizsgálnunk azokat az irányzatokat, melyek előkészítették létrejöttét, és melyeknek egyrészéből sok mindent megőrzött. Ha ezt a vizsgálatot nem végezzük el minél több irányzat és folyamat feltárásával, megvilágításával, úgy lehetetlen magának a szocialista realizmusnak létrejöttét megértenünk. Az ilyen összehasonlító-szembeesítő vizsgálat tisztázhatja csak azt, hogy mily mértékben összegezi magában a szocialista realizmus a kritikai realizmust (Solohovnál), a romantika forradalmi változatát (Gorkij művének egy részében), vagy a XX. század egyéb, újító irányzatait (Brecht-nél, Majakovszkijnál, Aragonnál, Nerudánál, Eluardnál stb.). Az összehasonlító vizsgálat, a szocialista realizmus és az egyéb, haladó irodalmi irányzatok viszonyának történeti feltárása a marxista irodalomszemléletet is gazdagíthatja.

II.

Az összehasonlító, komplex kutatómunka a nemzeti irodalmak jelenségeiből indul ki, ezeknek a jelenségeknek összefüggéseit vizsgálja, — de kiindulhat az ilyen kutatás egy feltételezett „világirodalom” jelenségeiből is. A kutatás annál eredményesebb lesz, minél inkább figyelemmel van a nemzeti irodalom és a világirodalom dialektikus viszonyára. De épp a kutatás konkrét történetisége érdekében, meg kell vizsgálnunk, miféle szükségletek, igények hozhatják létre az irodalmi hatásokat és kapcsolatokat.

Nem kétséges, hogy az egyes irányzatok közti kapcsolatoknak, írók egymásra hatásának, irodalmi „utóéletek”-nek (fortune littéraire) tanulmányozása, sőt, a Stoffgeschichte is fontos adalékokat szolgáltathat a mélyebb összefüggések megértéséhez. De látnunk kell, hogy a komparatizmus legfontosabb alkotásai is inkább csak a körülményeket tisztázzák adataikkal, nem pedig a legfontosabb összefüggéseket. Mert egy-egy irodalmi hatás kisugárzását csak kis mértékben érthetjük meg a közvetítők (fordítók, utazók, stb.) működéséből. Önmagában még az is csak korlátozott érdekességtény, hogy Byron, vagy Goethe milyen korokban, milyen irodalmakra, írókra hatott. Adalék-jellegű marad az ilyesmit feltáró kutatás, hiszen sem Byron vagy Goethe életművét nem érthetjük meg jobban belőle, sem azokat az írókat, akikre hatottak. A francia komparatizmus nagy iskolája tehát monumentális adalékokat hozott létre, s általuk inkább csak elfedte a lényeges jelenségeket.

A hatások és kapcsolatok jelenségeit a nemzeti irodalmak közegében vizsgálva, azt kell látnunk, hogy ezek az irodalmak, fejlődésük bizonyos szakaszain áthasonítják magukba (asszimilálják) más irodalmak bizonyos megoldásait, vívmányait. Az áthasonítás mindig a befogadó irodalom szükségletei szerint megy végbe, s mindig az irodalom tükrözte történelmi-társadalmi folyamatokkal kapcsolatos. A világirodalom kronológiája tehát másként és másként fest, ha az egyes nemzeti irodalmak felől szemléljük. Baudelaire időrendileg kortársa ugyan az 1850-es évek magyar költőinek, de valóban élővé, hatékonyá csak a XX. század első évtizedeinek magyar költői számára válik. Baudelaire „nincs jelen” az 1850-es évek magyar költészete felől szemlélt világköltészetben, — de jelen van az 1900-as évek magyar költői számára. Franz Kafka már az 1920-as években hat magyar írókra, akik főként a fantasztikumot az irracionális érzékelik benne; hatása a nyugati irodalmakra majd csak a 40-es években érvényesül, de most már a világ abszurditásának megfogalmazása

miatt. Néha ugyanaz a jelenség másféle tartalmat, értelmet fejez ki hazájában, — és másfelét az áthasonlító irodalmakban. A szimbolizmus saját szülőföldjén mentes bármifajta forradalmi programtól, — Kelet- és Közép-Európában azonban épp a forradalmi költészet eszköze lesz. Verlaine, Mallarmé, Corbière költői eszközei Bloknál vagy Adynál olyan eszmék kifejezésére hasonulnak át, melyek az előbbiektől idegenek. Ilyen megvilágításban magának a „*hatásnak*” fogalma is bizonytalanná válik. *Hisz az eredmény, melyet a hatás kibocsájtója létrehoz, független emettől, sőt, néha szándékaival, törekvéseivel ellentétes.* Aki az európai szimbolizmus történetét meg akarná írni, olyan jelenségről számolna be, melyben az irányzat létrehozói, első képviselői nem ismernének a maguk művére, s a forradalomtól irtózók a forradalom hirdetésének részeseiként érezhetnék magukat. Ugyanezt mondhatjuk el a romantikáról, vagy a naturalizmusról, — de még az egyes írók hatásáról is: Béranger hatására Petőfinél olyan költészet születik meg, mely mellett eltörpül a „*hatás kibocsájtójáé*”; Byron hatása, a magyar irodalomban a plebejusi szemlélet megszólaltatásához ad segítséget stb.

III.

Ezek a paradox jelenségek azonban tüstént világosakká, logikusakká válnak, mihelyt a nemzeti irodalmak *áthasonlító törekvései* felől szemléljük őket. A romantika Lengyelországban nem ugyanazt jelenti, mint Németországban, Shakespeare más arcot mutat Victor Hugo, és mást a magyar népiesség felé. Mégpedig azért, mivel minden irodalom a maga történelmi szükségletei, fejlődési igényei szerint *választja ki* magának azt, amire szüksége van, s formálja, hasonítja át a kiválasztottat, olyanná, amilyenként azt használni tudja. Kelet-Európa népei, a XVIII—XIX. század fordulóján, polgárosodásuk kezdetén szókincsüket a kapitalizálódás eszmeiségének kifejezése érdekében reformálják meg, majd műfordítások útján megismerni, később utánózni kezdik a nyugati irodalmakat, műfajokat kölcsönöznek tőlük, s végül mindezt — többnyire a népköltészet segítségével — nemzetivé hasonítják át. Az áthasonításnak ebben a folyamatában a kisebb tehetség néha mintául szolgálhat a nála nagyobb számára (ahogyan ezt Béranger és Petőfi esetében láthatjuk), s pl. Bürger érzelmes balladái a valódi, nagy drámai erejű keleteurópai parasztkallada felfedezését segítik elő. A fejlett, polgárosult országok irodalma felől érkező hatások azért érvényesülhetnek a XIX. század elején, mivel Kelet-Európa elmaradott országai nagy erővel indulnak meg a kapitalizálódás útján. De ezek a hatások áthasonulnak a kiválasztó irodalmak igényei, viszonyai szerint. A francia irodalom a második világháború alatt és után választja ki magának Kafkát, a német egzisztencializmust és az amerikai regényt, s hasonítja is át a maga szükségletei szerint. A kiválasztás, az áthasonítás periódusai után némelyik irodalomban a bezárkózás periódusa köszönt be, s a kapuk kitérítésének, majd bezárulásának ezek a ciklusai mindig az illető irodalom társadalmilag-történelmileg meghatározott helyzetéről, szükségletéről is tanuszkodnak. A kiválasztás és áthasonítás nem mindig a helyes, az egészséges irányba mutat: a múlt század magyar kritikája és irodalomelmélete nem a regényt, hanem az eposzt akarja nemzeti műfajjá fejleszteni, s ezért az európai regény nagy példái helyett a „naiv eposz” filológiai örökségéhez folyamodik, s ezt hasonítja át az időszerűtlen verses epika fenntartása érdekében.

*A hatás-kölcsönhatás kérdését tehát a nemzeti irodalmak felől kell meg-
ragadnunk, — ezeket a jelenségeket csak a nemzeti irodalmak szükségletei,
igényei felől érthetjük meg.* A hatások — és a szükségletek — éppúgy lehetnek
előrevívők és hátramosztatók, éppúgy segíthetnek, mint árthatnak, s akár
így, akár amúgy: egy-egy irodalom, egy-egy alkotó helyzetéből, társadalmilag-
történelmileg meghatározott tudatából nyerik indítékaikat. Azt hiszem,
hogy egy olyan monográfia, mely Byron fortune littéraire-jéről szólna,
csak adalékokat tudna nyújtani Byron hatásáról, de sem magának a ha-
tásnak természetét, sem Byron művének értelmét nem tudná megvilágítani.
De olyan monográfia, mely azt vizsgálná, hogy Byronra *miért*, és *miként* volt
szüksége különböző korszakokban a német, az orosz, a magyar irodalomnak, s
ezek az irodalmak hogyan értelmezték, hogyan hasonították át a „maguk
képére” Byron hatását: egy ilyen monográfia sokat mondhatna ez irodalmak
bizonyos fejlődési szakaszának természetéről, sajátosságairól, s talán magának a
Byron-i műnek is olyan aspektusait fedné fel, melyek esetleg egy angol iroda-
lommal foglalkozó kutató számára nem lehettek egészen világosak.

Felmerülhet ezek után a kérdés; miként lehetne ezeket a nemzeti iro-
dak felől végzett kutatásokat magasabb szintézisbe hozni? Miként lehetne
egy-egy irodalmi irányzat, jelenség, iskola legszélesebb továbbgyűrűzését
megrajzolni? Meg lehetne-e írni egy-egy földrajzi-történelmi szféra, vagy akár
az egész világ irodalomtörténetét?

Sohasem voltunk messzebb egy ilyen szintézis lehetőségétől, mint éppen
most, midőn a nyugati komparatisták sem tisztázták még feladataikat, s mi
marxista irodalomtörténészek is most mérlegeljük annak lehetőségét, hogyan
lehetne szélesebb összefüggéseket megragadnunk, magasabb szintéziseket te-
remtenünk. De van talán néhány támpont, melyre a majdani szintézis igényé-
nek, irányának tisztázásában támaszkodhatunk. Ne feledjük, hogy majdnem
minden irodalomban él az egész emberiséghez szólás igénye, s minden irodalom-
nak vannak korszakai, mikor ez az igény sürgetően érvényesül. Az orosz iro-
dat a múlt század derekától kezdve, fokozódón hatotta át ez az igény, s
ugyanaz él Mickiewicznél vagy Petőfinél, Eminescunál vagy Botevnél is. Nem
is az a fontos most, hogy az emberiség meghallotta-e ezeket a hozzá intézett
üzeneteket, vagy, hogy korábban, esetleg későbbben hallotta-e meg. Egy-egy
író fordítása évszázadokig is késhet, s hatása sem érvényesül mindig a leg-
helyesebb, a legszerencsésebb módon. Az egész emberiség ügyéért emelt szó,
az egész emberiségért vállalt gond és felelősség azonban olyan alapot teremt,
melyen egymás mellé kerülhetnek különböző korok és nemzetek alkotói. Meg
lehetne tehát írni egy „emberiségi irodalom” történetét, — de ez távolról sem
foglalná magába mindazt, ami fontosat és érdekeset az egyes nemzeti iro-
dak felmutathatnak.

A másik lehetőség: egy-egy világtörténelmi korszak (a francia forrada-
lom, vagy az 1917-es forradalom) irodalomtörténetének létrehozása. Illetve,
egy-egy nagy, irodalmi korszaké, irányzaté (barokk, romantika), s talán még
ez lenne a legrealisabb feladat, de a legtöbb tisztázatlan kérdéssel összekap-
csolt is. Mert semmiképp sem lehetne az ilyenfajta szintézist annak alapján
létrehozni, hogy mi él az egyes irodalmakból, az egyes írói életművekből az
„európai”, vagy a „világirodalmi” köztudatban. Szemben a konkrét, nemzeti
irodalmi köztudattal, az ilyen nemzetközi köztudat elvont, sőt, önkényes
fogalom, — és nem egyszer nagyon bonyolult körülményeken mulik, hogy
egy-egy író miért válik ismertté nemzetközi körökben, vagy miért marad

ismeretlen. A nyugati világ jól ismer bizonyos magyar írókat, — de nekünk az a véleményünk, hogy irodalmunkat nem ezek az írók reprezentálják. Ha Robert Musil nem válik nemzetközileg ismertté, hanem csak néhány osztrák műértő és szakember ismeri: kimaradhatna-e emiatt egy nemzetközi irodalomtörténetből? Nyilvánvaló, hogy *egy-egy irányzat, vagy korszak irodalomtörténetét csak az objektíve létező, fennálló tények alapján nem pedig valamiféle elvont nemzetközi köztudat kritériuma szerint lehetne csak megírni.*

De, ha pl. a romantika európai történetét meg akarjuk írni, lehetne-e ezt a jelenséget valóban megértenünk, ha csak a nyugati, vagy csak a keleti romantikát vesszük tudomásul? Aki csak a francia romantikát ismeri, az töredékes ismeretet birtokol csak magáról az *egész* romantikáról. A lengyel romantika teljességgel érthetetlen, ha a franciát és a németet nem ismerjük. Lehetetlen tehát olyan szintézist létrehozni, mely csak a nyugati irodalmakat veszi tudomásul, — s lehetetlen olyat, mely csak a keletieket. Aki ilyesmiben hisz, az szellemi öncsonkításra vállalkozik. De meg lehet írni a nyugati és külön a keleti jelenségek, korszakok történetét azzal a céllal, szándékkal, hogy a kettőt *egymással szembesítjük*. Létre lehet hozni földrajzi szférákhoz kapcsolódó szintéziseket, — de csak azzal az igénnyel, hogy az ilyen szintézisekből mihamarább magasabbhoz, általánosabbhoz, — az *egészhez* kell eljutnunk. És még az ilyenfajta vállalkozás sem nyugtathat meg bennünket. Hisz Kelet és Nyugat csak a történelmi fejlődés bizonyos szakaszain válik el egymástól, — más szakaszokban viszont a válaszfalak megszűnnek. *A barokk határai egészen mások, mint a romantika határai. A felvilágosodás úgyiszlén egész Európát magába foglalja. Az elmaradott, keleti agrárországok kapitalizálódása kezdetén élesebb és világosabb határok állnak fenn Kelet és Nyugat között, mint a XIX. század végén.*

Még ennél a körülménynél is fontosabb azonban, hogy szüntelenül számolnunk kell a jelenségek aspektusainak dialektikus váltakozásával. Egy jelenség, mely a nemzeti irodalom keretei közt bizonyos aspektusban jelenik meg, — megváltoztatja jellegét, mihelyt több nemzeti irodalom viszonylatában vizsgáljuk. Gondoljunk ismét a szimbolizmusról, Byronról, vagy a romantikáról már mondottakra. Ahány kor, ahány nemzeti irodalom: annyféle az aspektusa ezeknek a jelenségeknek. A szintézis csak e különböző aspektusok szembesítéséből, gondos meghatározásából, árnyalt felsorakoztatásából jöhet létre. Carré-nak igaza van, midőn a „kész” fogalmakkal (klasszicizmus, realizmus, stb.) való operálás veszélyére figyelmeztet. Ezek a fogalmak változnak koronként, nemzetenként, — de épp e változásaik vezethetnek el bennünket természetük megértéséhez. A realizmus szó jelentésváltozásaira akarok csak emlékeztetni: a múlt században ez jelent filozófiai szemléletet, természet-tudományos gondolkodást, egzakt módszert, naturalizmust, — és így tovább. A szintézis létrehozásánál tehát legfőbb figyelmünket a dialektika érvényesítésére kell fordítanunk, s minduntalan számolnunk kell azzal, hogy a nemzeti irodalmakból merített ismereteink értéke, értelme megváltozhatik, mihelyt több nemzeti irodalom viszonylatában kell ugyanazokat vizsgálnunk.

Az előttünk álló feladatokat és lehetőségeket tehát a következőkben foglalhatnám össze:

1. A marxista irodalomtudománynak szüksége van arra, hogy a dialektikus, történelmi materialista úton újabb, szélesebb összefüggések feltárásához, megragadásához jusson el. Ennek érdekében kívánatos, hogy a nemzeti irodalmak jelenségeit egymással szembesítse, összehasonlítsa, egyezéseiket és elté-

réseiket megállapítsa, s e megállapítások segítségével a jelenségek természetének, mivoltának megértéséhez férközzék közelebb.

2. A jelenségek mélyebb megértése érdekében szükséges, hogy az irodalmi jelenségeket a velük rokon zenei, képzőművészeti, építőművészeti, stb. jelenségekkel is szembesítsük, összevessük, s ilymódon minél komplexebb anyaggal dolgozzunk, minél komplexebb módszert finomítsunk ki.

3. A hatások — kölcsönhatások vizsgálatánál mindig a nemzeti irodalmak konkrét valósága felől kell kiindulnunk, vagyis azt kell vizsgálnunk, hogy történelmileg-társadalmilag meghatározott helyzete folytán egy-egy irodalom, egy-egy író *miért* és *milyen* példákat, eredményeket, vívmányokat *választ ki* a maga számára más irodalmakból, s e kiválasztott anyagot, milyen módon, milyen eszközökkel hasonítja át, asszimilálja nemzetivé, sajátjává. Fel kell figyelni arra, hogy az ilyen kiválasztás és áthasonítás néha a kiválasztott jelenség eredeti értelmét, tendenciáját is megváltoztathatja.

4. Arra kell törekedni, hogy a nemzeti irodalmakénál magasabb szintű szintéziseket is hozzunk létre, s egy-egy irányzatot, jelenséget ne csak egyetlen nemzeti irodalom keretein belül vizsgáljunk, de lehetőleg valamennyi vagy minél több nemzeti irodalom keretein belül, melyek ezt a jelenséget vagy irányzatot felmutathatják. E vizsgálódásaink közben ügyelnünk kell arra, hogy a nemzeti irodalom keretein belül megismert jelenségek szélesebb keretek közt néha módosulnak, funkciójukat, értelmüket megváltoztatják. Szintézisünkkel is dialektikus célt követünk: a jelenségek szélesebb köréből a szűkebbet, vagy éppen az egyedit, — a jelenségek szűkebb, vagy éppen egyedi szintjéről pedig a szélesebbet, az általánost kívánjuk megérteni, s végső ismeretünket a kettőnek dialektikus szintéziséből kívánjuk kialakítani.

AZ IRODALOMTÖRTÉNETI SZAKKIFEJEZÉSEK KIALAKULÁSA ÉS ÁTALAKULÁSA

Azokat a nehézségeket, amelyek időnként megakadályozzák a tudományos igazság feltárását, gyakran szokás a szakkifejezések tisztázatlanságának tulajdonítani. Anélkül, hogy a terminológiai zűrzavart tartanók az egyetlen nehézségnek, mely a vizsgálódásokat akadályozná, lassítaná, vagy irányukból eltérítené, kétségtelen, hogy az ismeretek és az azokat kifejező terminusok világossága erősen hozzájárul a tudományos kutatás sikeréhez. Egy szabatos értelmű kifejezés már eleve feltételezi az elemző munkát, és mint olyan, a kutatásnak viszonylag előrehaladott stádiumát képviseli. Az egzakt és természettudományok sokkal inkább meg tudják ezt közelíteni, terminológiájuk konvencionális jellegénél fogva, de meg azért is, mert képesek azt felújítani és gazdagítani, valahányszor az analízis és a megfigyelés fejlődése új ismeretekre és új szakkifejezéshez vezet. Nem ugyanez az eset a szellemtudományoknál, ahol a terminológia hosszú idők folyamán alakult ki, mialatt jelentése gyakran differenciálódott és megváltozott és ahol a fogalmak és a kifejezések nagyon gyakran minden kritikai mérlegeléstől idegen feltételek között keletkeztek. Tehát a szellemtudományokban a terminológiai tisztázás a használt terminusok eredetének és fejlődésének tanulmányozását követeli meg. Ez indokolja azt a néhány megjegyzést, melyet az irodalomtörténeti szakkifejezések kialakulásával és változásával kapcsolatban az alábbiakban teszünk. Ezt az írást egyébként csupán vitaindítónak szánjuk és esetleg kiindulópontnak egy elmélyült tanulmányhoz, melynek minden irodalomtörténész nagy hiányát érzí.

A modern irodalomtörténet által használt szakkifejezések első rétege azokban a filológiai munkákban, valamint azokban a régi poétikákban és retorikákban alakult ki, melyek az irodalomtörténetírást megelőzik. Hiába keresték az irodalom történeti tanulmányozásának gyökereit a „*vita*”-kban, vagy az ókor kutatóinak „*index*”-eiben, az irodalomtörténet modern tudomány, amely a preromantika és a romantika korában keletkezett, és az európai kultúrának ebből a két nagy áramlatából táplálkozott. Abban a pillanatban azonban, amikor egy Herder, egy August-Wilhelm Schlegel és egy Friedrich Schlegel, egy Mme de Staël és egy Villemain munkássága lefektette a XIX. század irodalomtörténetének az alapját, az irodalomtudomány az ókorban, a középkorban és a reneszánsz idején már kijárta az esztétikai, szövegmagyarázó és kritikai munkálatok iskoláját. Ezalatt olyan szakkifejezések születtek, mint *forma*, *tárgy*, *téma*, *motívum*, *mese*, *forrás*, *fogalom*, *közhelyek* és minden irodalmi műfaj és alműfaj neve (*eposz*, *tragédia*, *dráma*, *komédia*, *regény*, *novella*, *óda*, *himnusz*, *elégia*, *ballada*, *szonett*, stb.) és minden trópus neve (*allegória*, *eufémizmus*, *hiperbola*, *írónia*, *litotesz*, *metafora*, *metonímia*, *parafrázis*, *megszemélyesítés*, *szinekdoché*, stb.), melyekkel a modern irodalomtörténetnek

továbbra is élnie kellett. Mindezek az ismeretek és ezeknek megfelelő kifejezések az irodalom esztétikai és filológiai tanulmányozásának termékei, de egyben az irodalomtörténészek is használják őket, miként azt a forrásművek és a számtalan költői téma története (a német Stoffgeschichte), az irodalmi műfajok és alműfajok, a trópusok és *toposzok* egy-egy irodalmon belül, több irodalomban és hosszabb-rövidebb korszakokon keresztül bizonyítják. Mindezeknek a bibliográfiája oly gazdag, hogy itt még felvázolni sem lehetne.

Ugyancsak a régi időkből maradt ránk az életrajz műfaja, a régi „vita”-kban, a középkori szentek legendáiban, a reneszánsz életrajzgyűjteményeiben. A modern kutatás azonban nagyon fellendítette az életrajzi tanulmányokat, olyan irányt adott nekik és olyan célokra irányította őket, amelyekről a letűnt korokban nem lehetett szó. Ezek a célok kétfélek. A szerzők életrajzával igyekeznek a kutatók megtalálni azokat a történelmi jellegű általános körülményeket, melyekkel a művek keletkezését és a korban betöltött szerepüket magyarázhatják. Ez az a cél, melyet már Goethe is tulajdonított az életrajzi tanulmányoknak, mikor a *Dichtung und Wahrheit* elején a következőket mondja: „Íme minden életrajz fő témája: leírni az embert korának viszonyai közepette és megmutatni, milyen mértékben áll vele szemben vagy kedvez neki a világ és ha művészlől, költőről, vagy íróról van szó, hogyan hatnak eszméi az őt körülvevő világra.” Mégis meg kell jegyezni, hogy a kutatásnak ez a célja, melyet Goethe oly erőteljesen fogalmaz meg és amely által minden életrajz a történelemnek egy fejezetévé vált, eltűnt, amikor a pozitivizmus korában az életrajzírók a szerzők életének ezer apró részletére figyeltek, mert meg voltak győződve arról, hogy ezeknek a kutatásával a műveket világosabban meg lehet érteni. Emlékszünk W. Scherer követelményére, aki az irodalomtörténeti kutatásokat ki akarta terjeszteni annak a lehető legpontosabb megismerésére, hogy mi az, amit a szerzők *örökölték*, amit *tanultak* és amit *átéltek* (das Ererbte, das Erlernte, das Erlebte). Scherer hármas követelményét minden olyan irodalomtörténeti tanulmányban meg lehet találni, mely a művek leírása és magyarázata előtt a szerzők életét mondja el. Minden ilyen tanulmány a következő sémát állítja fel: *élet és mű*, s ez sok modern irodalomtörténeti mű címébe is bekerült. Ma is sok tanulmányt írnak egy-egy költő, író, vagy művész életéről és művéről, de ma már kezdenek kételkedni abban, hogy valóban annyira fontos-e az életrajzi adatoknak egészen a legjelentéktelenebbekig való felhalmozása, mint azt valaha hitték.

Az írók életéről és művéről szóló monográfiák, akármilyen régi eredetűek is, modern formájukban egy elég késői szintézis kísérletét jelentik. A monografikus kutatásokat egy *nemzet*, egy *rezsím*, egy *korszak* irodalmának irodalomtörténeti szintézisei előzik meg. A Saint-Maur-i kongregáció benedekrendi szerzetesei már a XVII. század végén megkezdtek annak a monumentális *francia irodalomtörténetnek* a közlését, melynek utolsó XXXVIII. kötete 1949-ben jelent meg a Nyelv- és Történettudományi Akadémia (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) égisze alatt. De a nemzeti irodalmak története akkor szaporodott meg különösen, amikor a történeti studiumok és pedig speciálisan azok, amelyeket a kultúra különféle ágainak szenteltek, új erőre kaptak, részben a nemzetek legrégibb múltjába elmerülő romantika korában, részben pedig a historizmus következtében, melyben a romantikusok múlt iránti nosztalgiája modern tudományos formát öltött. Ebben az időszakban az irodalomtörténet ugyanazokat a szakkifejezéseket használja, mint az általános történelem. Ekkor következőképpen nem csupán egy nemzet irodalomtörté-

netét írják meg, hanem ezen belül vagy pedig külön kutatás tárgyaként egy század, egy rezsim, egy-egy nagy történelmi esemény következtében nevezetes korszak irodalomtörténetét. Ezt a módszert és az ehhez kapcsolódó irodalomtörténeti terminusokat szaktudományunk legújabb műveiig megtaláljuk. Így az 1923-ban Joseph Bédier és Paul Hazard vezetése alatt szerkesztett *Francia irodalomtörténet* középkori részében ilyen fejezetcímeket találunk: a kezdetektől a negyedik keresztes háborúig, a negyedik keresztes háborútól a százéves háború kezdetéig, a százéves háború alatt és a XV. század elejéig, stb. stb. Egy nemzeti irodalomnak ilyen és hasonló tagolásai, melyeket a történelem pragmatikus szemléletéből vettek kölcsön, nem egy műnek adtak címet. Sokat tanulmányozták az Erzsébet kori költőket, az angol irodalmat a Stuartok restaurációja idején, a viktoriánus kort és más irodalmi korokat egy-egy személyiséggel vagy egy uralkodó házzal kapcsolatban. Az ilyen tanulmányok megőrizték azt a régi felfogást, mely szerint a történelem az uralkodók és tetteik, háborúik és szerződéseik kronológiájából áll.

Világos, hogy a történelemnek ilyen felületes felfogása nem elégítheti ki a modern szellemi követelményeket. Komoly haladásként kell számontartani az irodalmi események rendszerezésében azt a kísérletet, mely megpróbálta ezeket az eseményeket századonként csoportosítani, és ezzel új irodalomtörténeti terminológiát teremtett. Ez található Franciaországban Villemain műveiben, Németországban Hettner XVIII. századi irodalomtörténetében és más századokról szóló nemzeti és világirodalomtörténetekben. Különösen a franciáknak van meg az a kiváló képessége, hogy nagy tömeg különféle eseményt egységbe tudnak foglalni, ők mutatták be — ahogyan gyakran nevezik — „a francia irodalom négy nagy századát” (a XVI. XVII. XVIII. és XIX. század), mint megannyi jól körülhatárolt, önálló egységet. Ez a törekvés elég nyilvánvaló Villemain művének címéből: *A XVIII. század irodalmának körképe*. A körkép egy komplex egész, olyan bonyolult helyzetábrázolás, melyet egyetlen tekintettel át lehet fogni; így akarták tehát bemutatni a francia és más irodalmakat a különböző századokban, egységes körképekben. De vajon van-e valóban egy századnak egységes szelleme? Nem kellett-e belátni, hogy a XVII. század kezdete eléggé különbözik ugyanennek az időszaknak a második felétől és hogy semmiképpen sem lehet egységbe foglalni Charles Sorel *Franciaországját* a *Princesse de Clèves*-vel? Nem kellett-e belátni, hogy a XVIII. század nem homogén időszak, mert egyaránt látta a felvilágosodást és a preromantikát, olyan különféle egyéniségek irodalmi tevékenységét, mint Voltaire-é és Jean-Jacques Rousseau-é? Az *irodalmi századok* egész rendszere recseg-ropog és ezért az irodalomtörténetírásban más tudományágakból kölcsönzött egyéb módszerek közvetítésével új terminológiát vezettek be.

Az új terminusok egy része a filozófiából jött át. A *felvilágosodás* (les lumières, die Aufklärung, l'illuminismo), amit kezdetben az eszmeáramlatok megjelölésére használtak, később egy irodalmi csoportosulást jelentett. Vagy nem kísérelte-e meg megszerkeszteni *Descartes esztétikáját* Ernest Krantz könyve (1882), hogy bemutassa „a cartésiánus tanok kapcsolatát a XVII. század klasszikus francia irodalmával? És az újabb kutatásokban nem próbált-e meg H. A. Korf *Geist der Goethezeit* (Goethe korának szelleme) című közismert könyvében (1923) filozófiai terminusok segítségével közelebb jutni a költői művekhez, mikor pl. Lessing *Bölcs Nátánját*, Goethe *Iphigeniáját* és *Torquato Tassoját* úgy mutatta be, mint a természeti idealizmus (Naturidealismus) megnyilvánulását, Schiller drámáit Wallensteintől kezdve egészen a Wilhelm

Jellig, pedig mint a *racionális idealizmus* (Vernunftidealismus) kifejezéseit? A természeti idealizmus és a racionális idealizmus költészete csak egy példa a sok közül, melyeket az utolsó évtizedek irodalomtörténeti munkáiból idézhetünk. Anélkül, hogy kétségbevonnánk azoknak a munkáknak értékét, melyek kapcsolatokat akarnak létesíteni az eszmeáramlatok és a költői művek közt, vagy akár azt a történelmileg bebizonyított tényt, hogy egyes gondolkodók hatást gyakoroltak egyes költőkre, pl. Spinoza Lessingre, és a fiatal Goethére, vagy Kant Schillerre, mégis nem kell-e belátnunk, hogy a filozófia és a költészet, mint az emberi társadalom termékei, bizonyos mélyebben ható tényezők felfedését igénylik ahhoz, hogy eredetüket megértsük, sőt ahhoz is, hogy gondolkodók hatását a költőkre megmagyarázzuk. Miért volt kész a fiatal Goethe Spinoza, vagy Schiller Kant hatásának befogadására? Ez nyilván nem a véletlen hatása, nem az olvasmányoké, nem a személyes barátságé, amely pl. Goethét Jacobihoz, Schillert Körnerhez fűzte, de nem is az egyéni temperamentum műve, amelynek egyébként van szerepe abban, hogy valaki befogad egy filozófiát, mely őt megtermékenyíti. Az ok mindezeknél inkább a társadalomban elfoglalt hasonló helyzetük, a szemszög, amelyből látták a világot, azok a problémák, melyeket a világ adott fel nekik és amelyeknek megoldására annak a mesternek a filozófiájában találták meg a választ, akit világnézetük és életük vezetőjének választottak. A filozófiai terminológia az irodalomtörténetírásban nem lehet elegendő, mert nem vet számot a jelenségek teljes bonyolultságával. Ezért más terminusokat is be kell vezetnünk, azaz más fogalmakat, melyek az irodalmi valóságnak mélyebb aspektusait is ki tudják fejezni.

Ugyanezt mondhatjuk azokról a szakkifejezésekről, melyeket az irodalomtörténet a művészetelmélettől és a művészettörténettől kölcsönzött. Ezek igen számosak. Nietzsche-nek köszönhetjük, hogy első *Unzeitgemässe Betrachtungen*-jaiban (Időszerűtlen elmélkedések, 1873 és később) a művészi stílus ismérveit kiterjesztette a kultúra minden termékére, amit az ő korában igen termékenynek tartottak. Így született meg a „kultúra morfológiája” Nietzsche, Frobenius, Spengler és mások műveiben, melyek tárgya a stilisztikai analógiák tanulmányozása egy homogén kultúra különféle aspektusából, a kultúra nagy típusainak leírása, azoknak levezetése egy magasabb elvből és osztályozásuk. De ha minden nagy kultúrát művészi alkotásnak tekinthetünk, tehát úgy mint közös stilisztikai szándékkal létesült formák összességét, akkor nem lehet-e kiterjeszteni az irodalmi művek leírására azokat az ismérveket, melyeket előzőleg az építészeti, festészeti, szobrászati alkotások és a díszítő művészetek alkotásainál alakítottunk ki? Különösen miután H. Wölfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Művészettörténeti alapfogalmak, 1915) c. könyvében olyan szerencsésen jellemezte azokat a formai különbségeket, melyek a reneszánsz és a barokk művészete között álltak fenn, azt gondolták, hogy a Wölfflin által ebből az alkalomból alkotott különféle fogalmak alkalmazhatók az irodalomra. O. Walzel vont le ezt a következtetést kis módszertani írásában, mely 1917-ben *Die Wechselseitige Erhellung der Künste* (A művészetek kölcsönös megvilágítása) címen jelent meg. R. Hamman is megkísérelte már jól ismert könyvében, hogy az impresszionizmus ismérve alatt csoportosítsa nem csupán a képzőművészetek alkotásait, melyekre ezt az ismérvet először alkalmazták, hanem néhány filozófiai művet is (Mach, Avenarius, Nietzsche) és egész sereg irodalmi alkotást (Anatole France, Maeterlinck és mások műveit). Így lett a *barokk* és a *rokokó* irodalomtörténeti terminus, az előbbi a

XVI. század végi és XVII. század eleji európai irodalom néhány aspektusának megjelölése céljából, utóbbi pedig a XVIII. századi francia és német madrigál-irodalom elnevezésére.

Látnunk kell azonban, hogy az imperesszionizmus, a barokk és a rokokó fogalma, melyet a képzőművészetek területéről hoztak át az irodalomra, a különböző tényeknek rendszerező és nem történeti kimunkálásából keletkezett. Vagyis azok a kutatók, akik ezeket a fogalmakat használják, és akik ezzel a megoldandó problémáik természetét pontosan megjelölik, elhagyják a történelem sajátos területét. Mindazok, akik az impresszionizmus, a barokk, vagy a rokokó fogalmaival élnek az irodalomban, kutatásaikat a tipológia és nem a történelem irányában folytatják. Ez történt Hamannal is, már idézett, az impresszionizmusról szóló könyvében (*Der Impressionismus im Leben und Kunst* = Az impresszionizmus az életben és művészetben, 1907) és Fr. Strichhel *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit* (Német klasszicizmus és romantika, azaz befejezettség és végtelenség, 1922) c. művében; ezek kizárólag rendszerező és nem történeti érdeklődésűek.

Azok felé a terminusok és fogalmak felé kell tehát fordulnunk, melyek az irodalmi jelenségek folyamatának tanulmányozása során alakulnak ki. Néhány ezek közül maguknak az íróknak köszönhető, akik maguk jelölték meg ezekkel az irodalom új útjait. A *Sturm und Drang* kifejezés Maximilian Klinger drámájából ered. Ismeretes Victor Hugo szerepe a *romantikusok* és a *romantika* kifejezések elterjesztésében. A *Cromwell*hez (1827) és az *Hernani*hoz (1830) írt előszavak a romantika kiáltványai és ezekből az alapvető szövegekből került át ez a kifejezés véglegesen az irodalomtudományba. E. Zola a *Le roman expérimental* (A kísérleti regény, 1880) c. művében alkotja meg a *naturalizmus* szót, Catulle Mendès és Xavier de Ricard adja ki 1866-ban a *Le Parnasse contemporain* (Kortársi parnasszus) c. folyóiratot, s ezzel el is nevezik a Th. Gautier, Th. de Banville, Leconte de Lisle körül csoportosuló költészetet. A *szimbolizmus* neve Moréasnak köszönhető, aki ezt a szót a *Figaro* egyik számában (1886) megjelent manifestumában használta. A szó elterjedt és végül is ezzel jelölték meg egy nagy költői áramlatot, mely Mallarmé nyomán minden európai irodalomban megtalálható volt; a németek azonban időnként szívesebben használták a *Neuromantik*, *neoromantika* szót. A *preraffaelista* festők és költők és az egész *preraffaelista* mozgalom Dante Gabriel Rossettinek köszönheti elnevezését, aki már 1848-ban megalapította a preraffaelisták baráti társaságát. A *futurizmus* Marinettitől ered, a *szürrealizmus* G. Apollinaire-tól és A. Bretontól, a *dadaizmus* Tristan Tzarától. Sohase volna vége, ha fel akarnók sorolni azoknak az irodalmi kiáltványoknak a teljes listáját, melyek a romantikusok manifestuma után olyannyira elszaporodtak és amelyek az irodalomtörténetbe oly gazdag terminológiát vezettek be. De ezt az egész spontán terminológiát, mely az irodalmi harcok tűzében született, nem kritikus szellemben dolgozták ki. Éppen ezért néha még a kifejezések előbb felsorolt szerzői sem csatlakoznak szívesen az általuk elnevezett áramlathoz, mint pl. Moréas a szimbolizmushoz.

Messze vagyunk attól, hogy minden irodalomtörténeti szakkifejezést áttekintsünk, mely közös esztétikai elvekből fakadt művek összességét jelöli. Az említettekhez hozzá kell még tennünk a tudományos eredetű képzéseket, mint pl. a *reneszánsz*, melyet Michelet talált ki, Burckhardt vett át és tett népszerűvé és amely — mivel először a művelődésnek egész korszakát jelölte — egyben ugyane korszak irodalmának megjelölésére is alkalmas volt. A *klassziciz-*

mus viszonylag új kifejezés. Voltaire még nem használja *Le siècle de Louis XIV.* (XIV. Lajos százada) c. művében azoknak a műveknek és művészeknek megjelölésére, akik ezt a századot ékesítették. Gyakran vettek át földrajzi kifejezéseket is, mint ahogyan Mme de Staël tette *De la littérature* (Az irodalomról, 1800) című művében, amikor *észak és dél irodalmáról* beszél, vagy más szerzők, mikor a *provençal* költészetéről beszélnek, vagy legújabban a *délfrancia* irodalomról. Nem akarták-e még szorosabban születési helyükhöz kötni az irodalmi jelenségeket, mint azt néhány német történész tette, aki különbséget állapított meg a heidelbergi, a jenai és a berlini romantika között? Már az ókorban is segítségül vettek földrajzi kifejezéseket, amikor Cicero vagy Quintilianus az *ázsiai* szellemről vagy az *atticizmus*ról beszélt, azt a két áramlatot jelölve így, mely szemben állt részint az elokvenciával, részint pedig az irodalommal általában és ez a két kifejezés éledt fel napjainkban, ha olyan műveket akartak vele jellemezni, melyek részben a valóság utánzására törekedtek, másrészt pedig a fantázia látomásait fejezték ki (l. Hocke: *Der Manierismus in der Literatur* = Manierizmus az irodalomban, 1960). Néha egy-egy író neve, egy-egy nagy sikerű mű címe, vagy egy irodalmi kör neve válik ilyen módon köznévvé. Gongora nevéből lett a *gongorizmus* és Marini nevéből a *marinizmus*. John Lily regényéből, az *Euphuës*-ből az euphuizmus, és a *précieux*-k, akik Marquise de Rambouillet szalonjában gyűltek össze, adtak nevet a *précieux* stílusnak. Ez utóbbit René Broy munkája mint a francia irodalom fő irányainak egyikét tanulmányozta.

De feltehetnők a kérdést: mindazok a kategóriák, melyeket idéztünk, a klasszicizmus és a felvilágosodás, a preromantika és a romantika, a naturalizmus, impresszionizmus és szimbolizmus, stb. *korszakoknak* vagy *periódusoknak*, *iskoláknak*, *áramlatoknak*, vagy *irodalmi mozgalmaknak* tekinthetők-e? Ez utóbbi terminusokat ugyanúgy használták anélkül, hogy valaha is tisztázták volna a köztük levő különbségeket. Az *epocha* (korszak) szó, amely a görög *epoché*-ből (egy periódus kezdete) származik, — végül is magát a periódust jelentette. Korszak és periódus (*époque* és *période*) tehát szinonim kifejezések. Az iskola szót, mely magában foglalja egy tan terjesztését, eleinte csak a művészettörténetben használták, ahol nem lehetett elvonatkozni attól a tényről, hogy a művészek nagy része egy mester műtermében tanult és hogy a nevelés, melyben itt részesültek, magyarázatot ad műveiknek bizonyos jellegzetességeire. A művészi tanítás kevésbé látható egy író fejlődésében, de a festő- és szobrász-iskolák analógiájára sok műben beszélhetek *irodalmi iskolákról*. Hogy csak egyet idézzek ezek közül; Rudolf Haym: *Die romantische Schule* (A romantikus iskola) c. 1870-ben megjelent művét. Lehet-e különbséget tenni egy *iskola* és egy *áramlat* között? Ezt a disztinkciót nehéz megtenni, hiszen Brandes nagy művének, mely a XIX. század első felének európai irodalmáról szól, a következő címet adta: *Hauptströmungen der Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts* (A XIX. század irodalmának fő áramlatai, 1871–1890), a könyv két fő része pedig a következő címetek viseli: *Romantikus iskola Németországban* és *Romantikus iskola Franciaországban*. Az iskola tehát azonos az áramlattal (*Schule* = *Strömung*). Mit mondjunk még az *irodalmi mozgalmakról*? Ennek a differentia specifica-ját megállapítani az *áramlattal* és az *iskolával* szemben még sokkal nehezebb.

Mindaz, amit elmondottunk, eléggé mutatja, hogy az irodalomtörténeti szakkifejezéseknek általában nincs meg az a merevsége, mint azt sokan szeretnék. Nem tettek szert megfelelő pontosságra akár azért, mert nem elég ala-

posan elhatárolt időszakokat jelentenek, akár azért, mert olyan módszerekhez és célokhoz vannak kötve, melyek ma már nem ugyanúgy érvényesek, azért-e mert a történelmet tipológiával igyekeznek helyettesíteni, vagy azért, mert esetleges jellegük van és nem érintik a dolgok lényegét, akár pedig azért, mert nem lehet elég éles különbséget tenni köztük. Mindehhez járul még az a tény, hogy bizonyos kifejezések elég nagy mozgásban vannak és fejlődésük utolsó stádiumához még nem jutottak el. Lássuk csak a *klasszikus* és a *klasszicizmus* kifejezéseket. Ezeknek a szavaknak a történetét többször is megírták. *Classici*-nek nevezték Rómában Servius Tullius reformja után azokat a polgárokat, akik a legtöbb adót fizetők osztályába tartoztak. Már Aulus Gellius is metaforikus értelemben használja az irodalomra alkalmazva a szót, mikor legelső rangú írókat létezéséről beszél: *classicus adsiduusque scriptor*. A modernek a klasszikusok kategóriájába a nagy görög és római írókat sorolják. A franciák ugyanilyen tulajdonságokat ismernek fel íróikban a XVII. század második felében. Sainte-Beuve azonban azon a véleményen van, hogy ki kell terjeszteni a klasszicizmus fogalmát, hogy minden olyan író klasszikus lehessen, aki az emberi szellemet gazdagította, aki felfedezett egy morális igazságot, aki szép kifejezéssel élt és aki egy könnyen érthető stílust használt (l. *Qu'est-ce qu'un classique?* = Ki a klasszikus? c. művét *Causerie du Lundi* III. 1830. okt. 21.). De vajon elérkeztünk-e a *klasszicizmus* szó jelentésének utolsó stádiumához? Olvassák el E. R. Curtius megjegyzéseit az *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Európai irodalom és latin középkor) c. művében; a klasszicizmus új, az iskolás hagyományoktól megtisztított felfogásának vázlatát fogják benne megtalálni.

Ugyanezt az ingadozást tapasztaljuk a *realizmus* kifejezéssel kapcsolatban is. A szó a képzőművészetekből származik. Talán Gustave Courbet használta legelőször. De miután irodalmi kifejezés lett, azt az áramlatot fejezte ki, amely a romantikát követte, a társadalmi valóság megfigyeléséből indult ki és amelyet egy Balzac, egy Stendhal, egy Dickens, egy Thackeray, egy G. Keller és egy C. F. Meyer, a nagy orosz regényírók közül Gogol, Tolsztoj, Szaltikov-Scsedrin és Turgenyev neve fémjelzett. Azonban Marx és Engels dialektikus materializmusa és a „két kultúra” elmélete, mellyel Lenin gazdagította a marxizmust, úgy értelmezte a realizmust, mint azoknak a felemelkedő osztályoknak a művészetét, melyeknek a társadalmi forradalom lévén a hivatása, a társadalom pontos ismeretéből és tipikus ábrázolásából kell kiindulniok a művészet képein keresztül. A *realizmus* eszerint a művészetnek minden nagy korszakát jelenti és affelé tart, hogy a *klasszicizmus* szinonimája legyen. Ezért volt szükség a *realizmus* szó mellé jelzőre, hogy jobban kifejezhesse azokat az irodalmi jelenségeket, amelyekre vonatkozik. Így beszéltek ennek vagy annak a nagy művészi korszaknak a realizmusáról, nevezetesen a *szocialista realizmusról*; ez azoknak az országoknak művészetét és irodalmát jelenti, melyek ma a szocializmust építik, azt a művészetet és irodalmat, mely képeivel tükrözi a teljes igazság és szabadság felé haladó társadalom lendületét.

Az irodalmi kifejezések bizonytalanságához még az is hozzájárul, amit az „érdekkörök kereszteződésének” nevezhetnénk. Ha egy-egy korszak irodalmának bizonyos szerzőjéről vagy bizonyos művekről van szó, azt akár az egyik, akár a másik áramlathoz kapcsolhatjuk. Alexandre Xenopol román történész és filozófus *A történelem elmélete* c. 1908-ban megjelent munkájában bevezette a *történelmi szériák* ismervét, azaz az egyedi jelenségeknek azt a láncolatát, melyet szembeállít azokkal a törvényekkel, amelyekkel a termé-

szettudományok dolgoznak. Ezeknek ugyanis ismétlődő tényekkel van dolguk. Az irodalomtörténet is felállíthat történelmi szériákat. De nem fog-e gyakran megtörténni, hogy ugyanaz az irodalmi jelenség két vagy több szériához is tartozik? Így Corneille műve a klasszicizmus sorozatának egyik fokozata, de ugyanakkor a barokk fejlődésének is része. Dante művében a középkor kereszteszódik a kezdődő reneszánszsal. Néha megfigyelhető Balzac művében a realizmus mellett a klasszikus módszer is, amikor egyetlen szenvedélytől megszállt jellemeket alkot, és ugyanakkor a romantikusok vizionárius esztétikája is.

Az érdekszféráknak ez a keresztesződése teszi olyan bizonytalanná egy-egy mű elhelyezését egy bizonyos irodalmi áramlatban. Hogy ezt a nehézséget elkerülje, a kutatás gyakran kénytelen volt egy újabb terminust bevezetni a már használt terminusok közé, pl. a *manierizmust* a reneszánsz és a barokk között, vagy egy névmás hozzáadásával teremteni új terminust, mint a *preklasszicizmus*, *preromantika*. De csupán ezekkel az eszközökkel nem küszöbölik ki a nehézségeket.

Azt hiszem, hogy elmélkedéseim végéhez érve kifejezhetem annak elméleti szükségességét, hogy az irodalomtörténeti szakkifejezéseket újból kell megalkotni oly módon, hogy azok a jelenségek fejlődését tükrözzék a társadalom általános mozgásával kapcsolatban. Éffelé a cél felé csak akkor indulhatunk el, ha már pontosan elemeztük a hagyományos terminológiát, annak fejlődését és sokszor bebizonyosodott hiányait. Egy új irodalomtörténeti terminológiát csak az irodalomtörténet új periodizációjával lehet megalkotni. Valóban nagyon figyelmesen kell tanulmányoznunk a társadalom fejlődését, azokat a mély változásokat, melyeket a társadalmi osztályok közötti változó viszonyok idéztek elő, mindazzal együtt, amit ezek a változások a politikai és erkölcsi rendszer színvonalára nézve jelentenek. Meg lehet-e magyarázni a francia klasszicizmust anélkül, hogy az abszolút uralkodók udvarát és a szalonok nagyvilági életét figyelembe vennők? A régebbi kutatások beszéltek a *polgári* drámáról Angliában, Franciaországban és Németországban. De a polgárság emelkedése a francia forradalmat megelőző században magyarázza ugyanakkor a szentimentális regény megjelenését és a lírizmusnak azt a megújulását is, amely már sejtette a romantikát. Számolni kell egyébként mindazokkal a különféle áramlatokkal, melyek egy társadalmi korszakban hatnak, tehát őrizkedni kell attól, hogy az irodalmi terminusoknak, bármilyenek legyenek is, azt az abszolút értelmet tulajdonítsuk, melyhez a kézikönyvek szoktattak bennünket. Talán ez a legfontosabb eredmény, melyet az irodalomtörténeti szakkifejezések elemzéséből, kialakulásából és átalakulásából levonhatunk.

HANS MAYER

IRODALOMTUDOMÁNYI TERMINUSOK KIALAKULÁSA ÉS VÁLTOZÁSA

Az irodalomtudomány nem tekinthet vissza nagy múltra. Ha Hegel a filozófiáról azt mondta, hogy Minerva baglyához hasonlít, mely csupán alkonyatkor kezd röpködni, mielőtt besötétednék, — ez elsősorban az irodalommal foglalkozó történeti tudományra érvényes. E tudomány csupán akkor jöhetett létre, mikor a már kifejtett és általánossá vált történeti tudat periodizációt, okozati összefüggéseket és fejlődéstörvényeket kezdett alkalmazni. Ez viszont már feltételezett egy önmagát történetileg meghatározottnak, társadalmilag helyhez kötöttnek, történelmi fejlődés eredményének tekintő tudatot.

Tulajdonképpen történeti gondolkodásról és valamely irodalomtörténeti szemléletmód kezdeteiről csupán a német *Sturm und Drang* mozgalom óta beszélhetünk, mely ebben a vonatkozásban az egész európai szellemi fejlődés képviselőjének bizonyult. S valóban, a szellemi képződmények újabbkori európai történetében csupán Herder óta mutatkozik oly irányú törekvés, hogy az irodalmi műveket a maguk történelmi keletkezési és létfeltételeivel való történeti összefüggésükben vizsgálják. A felvilágosodás megelőző szakaszai — Lessinget is beleértve — az irodalom értékelése tekintetében még igen jelentős mértékben az antik poétikák és retorikák ígézetében álltak. Érvényben volt az esztétikai mértékek évezredes tradíciója s az újonnan megjelenő irodalmi alkotásokat általában a hagyományos szabályokhoz és maximákhoz mérték. A XVII. század végén Franciaországban a „régiek” és a „modernekek” között lezajló ismert harc is ilyen értékmércék körül folyt, nem pedig e szemléletmód történelmi túlhaladása érdekében. A *Sturm und Drang* korszakáig a felvilágosodás irodalomszemléletében a *hatalom megosztásának* elve uralkodott, ahogy azt az államelméletre vonatkozólag Montesquieu megfogalmazta, azaz a törvényhozásnak a bírói hatalomtól való szétválasztása. A régiek voltak az esztétikai törvényhozók, a felvilágosult irodalomkritikus a törvények alkalmazására ügyelt. E vonatkozásban nincs nagy különbség Gottsched és Lessing, Montesquieu és politikai ellenfele : Dubos abbé, vagy Denis Diderot között. A művészet és irodalomkritika a *bírói* hatalom hatáskörébe tartozik. Ennek feladata, hogy ügyeljen arra, hogy az alkotóművész betartsa a szabályokat és másfelől kritikái ítélethozatallal torolja meg a törvénysértéseket. Figyelemre méltó tény továbbá, hogy művész és kritikus között még nincs éles választóvonal. A XVIII. század még messze áll az irodalmi „hatalommegosztás” olyan kiépítésétől, hogy — miként ez a késői polgári irodalomban oly gyakran megfigyelhető — a voltaképpen költő felhagy az esszéista-kritikai tevékenységgel míg másfelől a kritikus lemond, vagy le kíván mondani arról, hogy maga is alkotóművész legyen. A felvilágosodás irodalomkritikáját eszerint nem érthet-

jük meg helyesen, ha szem elől tévesztjük, hogy e korszak a maga kritikai tevékenységének alapjául szolgáló törvényeket és normákat természetes szabályoknak tekintette.

A Sturm und Drang-korszak e vonatkozásban döntő fordulópontot jelentett, mégpedig nemcsupán az irodalomszemlélet fejlődésének történetében, hanem mindenekelőtt magának a szépirodalomnak a történetében is. A német Sturm und Drang-mozgalom 1770 és 1789 között úgy jelentkezik, mint egy polgári emancipációs mozgalom betetőzése, mely azonban mind inkább lemond arról, hogy — miként ezt még Diderot, Lessing, vagy dr. Johnson tette — létrehozza valamennyi polgári és antifeudális áramlat szellemi integrációs mozgalmát, a szellem területén, — másfelől lemond az össz-polgári érdekek szellemi képviseléről is, hogy mind inkább a társadalom plebejus és paraszti rétegei felé orientálódjék. Ez az időszak — az európai felvilágosodás fejlődésének keretein belül — a Diderot-tól Rousseau-hoz, Lessingtől Herderhez, az össz-polgári érdekek képviselétől a sajátos népi érdekek hangsúlyozásához vezető átmenet korszaka. E korszak nemcsak az élesebb szociális differenciálódás felé halad, hanem a határozottabb történelmi differenciálódás kifejlődését is eredményezi. Herder nem egyszerűen Winckelmann és Lessing követője, mikor a görögökről beszél. Nem utolérni akarja a görögöket immár, hanem ellenkezőleg: Winckelmannról írt megrázó emlékezésének bizonyossága szerint pontosan ki akarja mutatni, hogy a görögök — alkotóművészetük sajátos történelmi létfeltétel következtében — miért nem lehetnek a jelen példaképei.

A szépirodalom területén e felfogás a művészi önállósodás elvének felállítását jelentette. A zseni-fogalom ezzel az önállósodással adekvát. Goethe eredeti Faust-alakjában mindkettő benne van: a minden orthodoxián túljutott, önálló tudós és a Sturm und Drang-stílusú művészzseni. Az irodalom területén ez az önállósodás a személyiség és szubjektivitás mindenekfölötti valóságában ölt testet. Az irodalomban az egyénnek a maga egyediségében kell kifejeződnie. Az irodalom mostantól fogva, a most feltörő polgári korszak számára, egészen a XX. század közepéig — az önébrázolás és önérvényesítés kifejezési formája.

A Sturm und Drang irodalomszemlélete a kialakuló népies, polgári-individuális élet- és művészet-felfogás követelményeihez igazodik. Voltaképpen itt kezdődik a modern értelemben vett irodalomtörténeti szemlélet kibontakozása. René Wellek *History of Modern Criticism* című átfogó művében joggal indul ki a XVIII. század végén megnyilvánult kritikai tevékenység ismertetéséből, ám az európai felvilágosodásnak az irodalomkritika területén jelentkező különböző áramlatait még túlságosan egységesen értelmezi. Ugyanakkor nem értékeli kellően azokat a mélyreható ellentéteket, melyek Lessing és Herder, Diderot és Rousseau, Samuel Johnson enciklopedikus gondolkodása és például az ál-Ossian rajongó csodálói között mutatkoznak.

A legjelentősebb irodalmi terminus-módosulás és -átalakulás, aminek e fejlődés során tanúii lehetünk, *magában az irodalom fogalmában megy végbe*: ha a megjelenő új irodalmat eladdig messzemenően abból a szempontból vizsgálták, hogy a művek mennyiben felelnek meg a hagyományos szabályoknak és mintaképeknek, — úgy most már, eltekintve a szabályellenesség kultuszának rövid szakaszától, például Lenz esetében, Herder és az ifjú Goethe nyomán a művészi személyiség kifejezési formájának tekintik az irodalmat. Csupán a német klasszicizmus kísérli meg újból — a forradalmi események hatása alatt, hogy a szépirodalom, a belletrisztika kritériumát a művészi önkifejezésnek és a

klasszikus hagyományok tiszteletének egységében lássa. A polgári XVIII. század ez irodalomfelfogásának kifejlődésére éppen a forradalmi 1789-es esztendőben mért elméleti csapást Goethe-nek „A természet egyszerű utánzása, manir és stílus” című tanulmánya. A művészi önállósodás pusztán „manir”-jának elvetése jelentkezik itt s egyszersmind a hagyomány és személyiség szintézisére való törekvés, amit Goethe ezentúl a „stílus” legmagasabbrendű művészi formájában lát megvalósítva.

Kihatásaiban azonban ez a fajta új irodalomszemlélet is a történeti szemlélet ismételt háttérbeszorítását eredményezte. A német *klasszicizmus* új esztétikai hagyományok teremtésére törekedve nagyonis tudatosan elhanyagolta az egyéni alkotás történeti aspektusait. Ezért hat ma már Goethének és Schillernek a XVIII—XIX. század fordulójáról származó számos esztétikai elve anakronisztikusan és elavultan. A német *romantika* ellenáramlata ennél fogva a történeti összefüggések erőteljes hangsúlyozásával — amit persze gyakran ellenforradalmi, vagy a feudalizmushoz visszakanyarodó politikai célkitűzések támogatására lehetett kihasználni — a német klasszicizmussal szemben a lényegét illetően teljes mértékben igazolódott. Az irodalomtudományban a történeti szemléletmód megjelenése így elképzelhetetlen az európai romantika befolyása nélkül. Magát ezt a romantikát azonban — nem annyira Németországban magában, mint inkább az 1815—1848 közötti nem-német irodalmakban — úgy kell felfognunk, mint a polgári forradalom egy új szakaszának kifejezési formáját. Az 1815. évi restauráció folytán ismételtén az 1789. évi történelmi viszonyokhoz hasonló helyzet állott elő, de fejlettebb fokon s összekapcsolódva az emberekben kialakult teljes politikai tudatossággal, akik felismerték, hogy egy társadalmi interregnumban élnek. Az, amit oly szívesen s oly formálisan neveznek a „világfájdalom” irodalmának: Büchner és Musset, Byron és Lermontov, Mickiewicz és Nerval munkásságára gondolva, — a valóságban nem más, mint a polgári társadalmi rend és egy, már nem polgári társadalmi rend közötti átmeneti korszak irodalma. Az irodalom jelentéséről és feladatairól kialakult képzet újlag módosult. Nem esztétikai szabályok respektálása, sem pedig a költő önkifejezésének szolgálata volt most már a hivatása, hanem teljes tudatossággal a társadalmi felszabadító harcban kellett résztvennie. Ennek az új irodalomszemléletnek egyik legjelentősebb megnyilatkozása Heine-nek a német romantikus iskoláról írott ismert kritikai művében született. Joggal mondhatjuk, hogy Heine-nek a német filozófia és irodalom történeti fejlődését elemző történeti-kritikai írásaiban annak az irodalomszemléletnek első modern jelentkezési formáját kell látnunk, mely az irodalmi műveket és jelenségeket egyaránt igyekszik történelmi keletkezésük szempontjából, csakúgy, mint társadalmi funkciójuk tekintetében vizsgálni.

Ugyanakkor e korszakban, midőn Heine a maga nagyszabású irodalomtörténeti tanulmányait írta, tehát az 1830-as júliusi forradalom után, — az irodalmi terminológia kettős átalakulását figyelhetjük meg. Elsősorban irodalmon valami újat kezdtek érteni. Azoknak a mércéknek, melyeket Heine olyan irodalmi jelenségek értékeléséhez használt, mint Novalis, vagy Achim von Arnim, — semmi közük sincs többé az irodalom ama felfogásához, mellyel maguk a német romantikusok szokták szemlélni saját irodalmi alkotásaikat. Az irodalom fogalmának szubsztanciája és funkciója 1830 óta gyökeresen megváltozik. Amit Heinrich Heine a maga kettős mivoltában: mint költő és irodalomkritikus a maga legfontosabb feladatának tartott, ugyanazt a felfogást vallotta körülbelül ezidőtájt (1835) az első voltaképpeni német

irodalomtörténész, Georg Gottfried Gervinus is, amikor *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* című műve bevezetőjében határozottan kiállt az irodalmi alkotások történeti szemléletének álláspontja mellett, s egyúttal a „világirodalom” eredetileg Goethe által alkotott fogalmát nagyon határozottan előtérbe állította. A valóban irodalomtörténeti szemléletmód jelentkezésének e mozzanataig — a felvilágosodás korától egészen a romantikáig, s nem csupán Németországban — minden elhatárolás nélkül párhuzamosan folyt a normatív-esztétikai és a történeti-kauzális szemlélet alkalmazása. Tulajdonképpen értelemben vett irodalomtörténet még nem létezett: a műalkotásokat vagy a hagyományos poétikák szabályaival mérték, vagy pedig aktuális írói viták formájában adtak irodalomkritikát.

Gervinus egy költemény példáján nyomatékosan kimondja, hogy nem esztétikus, hanem irodalomtörténész akar lenni: „Az esztétikai műbíráló bemutatja nekünk a vers keletkezését önmagából, belső fejlődését és tökéletesedését, abszolút becsét, műfajához, a költő egyéniségéhez és alkatahoz való viszonyát. Az esztétikus akkor jár el helyesen, ha a költeményt minél kevésbé veti egybe más, idegen költeményekkel, — a történésznek viszont éppen ez az egybevetés a legfőbb eszköze célja megvalósítására. A történész nem csupán egy vers, de minden költői alkotás keletkezését is a korból, a korbeli eszmék, események, sorsok köréből kiindulva igyekszik megvilágítani, kimutatja, hogy mindezekkel mennyiben áll összhangban vagy ellentétben az alkotás, kutatja keletkezésének okait és hatását, s értékét elsősorban ezek alapján határozza meg, összehasonlítja az adott műfaj legjobbjával éppen *abban* a korszakban s *annak* a népnek a körében, amikor s ahol a mű keletkezett, vagy pedig — aszerint, hogy látókörét mennyire tágítja, — egybeveti más korszakokban és más népeknél előforduló további analóg jelenségekkel. Az esztétikai ízlést a szép-irodalom történetírójánál éppúgy fel kell tételeznünk, mint a politikai történésznél az egészséges politikai látást”. A normatív esztétika, a történeti szemléletmód és az aktuális irodalomkritika eredeti egysége mostantól fogva már a múlté. Hatalmas arányú társadalmi munkamegosztási folyamat megy végbe az irodalommal foglalkozók körében is. A filozófiai esztétika egyre növekvő mértékben elsatnyul. Jean Paul, Hegel, majd 1848 után Friedrich Theodor Vischer esztétikai rendszerének egybevetése ijesztő képet ad arról, hogy az esztétika elmélete Vischernél mennyire elvesztette kapcsolatát a XIX. század folyamán az irodalmi gyakorlattal. Vischer esztétikájával foglalkozó nagy tanulmányában Lukács György ezt igen pontosan bemutatta. Hegel esztétikáját lényegében a német felvilágosodás és klasszicizmus költészete táplálta. A XIX. század esztétikusai messzemenően „an sich”-esztétikákat írtak, s oly eredményesen, hogy 1870 óta a német hivatalos filozófia területén többé egyetlen komoly kísérlet sem történt esztétikai rendszeralkotásra; oly művek, mint például Theodor Lippsé — az egyetemi filozófiai oktatás körébe tartoznak s koruk irodalmához semmilyen kapcsolat nem fűzi őket.

Sőt, mi több: az irodalomtörténet is mindinkább elvesztette kontaktusát saját korának irodalmi tevékenységével. Alapjában véve még büszke is volt erre. Gervinus még megpróbálta ezt elméletileg és politikailag megindokolni: véleménye szerint Goethe halálával a tulajdonképpen művészi korszak lezárult, s a kialakuló új irodalom esetében pedig arról van szó, hogy vegyen részt az időszerű politikai eseményekben, melyeket a tudománynak is ki kell szolgálnia. A XIX. század 80-as éveinek elején azonban *Wilhelm Scherer*, a nagybefolyású irodalomtörténész azt a felfogást képviselte, hogy az irodalom-

történet egyáltalán tudományos komolysággal csupán a Goethe haláláig tartó irodalmi fejlődéssel foglalkozhat. A később keletkezett művekkel az újságok tárcáirói, vagy az irodalomkritikusok foglalkozhatnak, az irodalomtörténetészre ezek már nem tartoznak. Itt olyan változással van dolgunk, amely nem csupán az irodalom terminusának felfogásában végbement átalakulást tükrözi, hanem magának az irodalomtudománynak egy oly kutatási elvét, mely gyökeresen különbözik a korábbi korszakokétól. Mostantól kezdve a *historizmus* és a *pozitivizmus* lép uralomra. Az irodalomtudománynak csupán a múlttal van dolga. Az irodalomtörténet elhatárolódik mind az esztétikától, mind az irodalomkritikától. Az irodalmi vizsgálódás az egyetemeken figyelmen kívül hagyja a kortársi irodalmi tevékenységet. Ehhez járul még az is, hogy az esztétika s egyszersmind az irodalomkritika feláldozásával együtt a művészi alkotások társadalmi funkciójának kérdése is, melyet még Gervinus vetett fel, mint lényegtelen probléma lekerül a napirendről. Magának a tudományszaknak a terminológiája is megváltozik. Az irodalomesztétika és történet átalakul „német filológiává”. Schererék és Erich Schmidték tanítványai a múlt alkotásait már csupán filológiai és esztétikai vonatkozásban taglalják. Tudni szeretnének mindent a művek keletkezésének történetéről, a különböző művészélményekről, felfogásokról, „befolyásokról”. Detektívnyomozás indul a motívumtörténeti kapcsolatok felderítésére, de maguknak a nagy alkotásoknak a lényege és funkciója mindinkább kívül esik az érdeklődés körén. Arról, hogy Erich Schmidt kortársa volt Gerhart Hauptmann-nak — nem is beszélve Rilkeről, vagy Hofmannsthalról — még csak sejtelve sem lehet annak, aki ez egyébként figyelemreméltó német filológusnak a műveit tanulmányozza, kinek végtére is az ős-Faust felfedezését köszönhetjük. Egészen evidens volt a Sturm und Drang képviselői, a klasszikusok és romantikusok kutatási módszereitől való eltávolodás: természetesen nem a szellemi kvalitások, hanem a kutatás módszere tekintetében, ami bennünket ezúttal kizárólagosan érdekel.

Még egy másik átalakulási folyamatról kell egyidejűleg beszélnünk. Ez is összefüggésben van az erősödő specializálódással és munkamegosztással. *A költő és kritikus funkciójának mind határozottabb szétválasztásáról van szó.* Mint-hogy e folyamat a francia és angol irodalom fejlődésében 1850 óta ugyancsak érezhetően jelentkezik ugyan, de nem olyan döntő mértékben, mint a német irodalmi fejlődésben, kissé bővebben meg kell világítanunk. A Lessingtől Heinéig terjedő időszakban, tehát körülbelül 1750 és 1850 között a német irodalom valamennyi jelentős alakja egyszemélyben volt lírai, epikai, vagy drámai alkotások szerzője s ugyanakkor irodalomkritikus és teoretikus. Lessing, Schiller, Goethe, Jean Paul, Kleist, Büchner, Heine, vagy Hebbel esztétikai nézetei elválaszthatatlan kapcsolatban vannak költészetükkel. Ez azonban a polgári irodalom további fejlődése során nagymértékben megváltozik. A költő elválik a kritikustól és esszéírótól. Eltekintve néhány kivételtől, mint Fontane, Thomas és Heinrich Mann, Hofmannsthal, vagy Musil, — a jelentősebb költők mindinkább lemondanak arról, hogy egyidejűleg irodalomkritikusok és teoretikusok is legyenek. Élesen megfogalmazva azt mondhatnánk: az a felfogás alakul ki Németországban, hogy egy igazi költőnek lehetőleg ostobának kell lennie s félig-meddig ösztönösen kell alkotnia. A költői és kritikai tevékenység szétválasztásának megfelelően még egy további specializálódás is jelentkezik. A legtöbb jelentős személyiség csupán egyetlen terület specialistája lesz: Rilke tulajdonképpen kizárólagosan lírikus, Hauptmann lényegében drámaíró és elbeszélő, lírai és esszéista munkássága ma már számba sem jön. Thomas

Mann, Kafka, vagy Musil — már csak elbeszélő, Georgenál, vagy Traklnál már csak a líra dominál: mindez világosan mutatja, hogy attól az 1850-ig általános meglevő felfogástól, miszerint a költő — univerzális alkotó, ugyancsak félreérthetetlen eltávolodás mutatkozik.

Ezúttal is figyelemreméltó átalakulásra kerül sor a terminológiában, melyet e formájában csak Németországban lehet megfigyelni. Körülbelül 1870 óta elvi megkülönböztetést tesznek *költő* és *író* között. Nem abban az értelemben, mintha műfaji fogalmak szerinti kategorizálásról lenne szó, hanem az esztétikai értékelés tekintetében: nacionalista iskolamesterek olyan kijelentéseket tehetnek, hogy Thomas Mann — nem költő, hanem „csupán író” minthogy sohasem költött verseket. Thomas Mann Naplójegyzeteiben megtalálhatjuk az író ironikus válaszát. Stefan George és iskolája ebből is doktrínát csinált. Költőnek csupán a lírikus számított. A drámát és prózát úgy tekintették, mint valamilyen zavaros képletet. Ha George összegyűjtött műveit vizsgálva, párhuzamba állítjuk azokat példaképe, Mallarmé munkásságának különböző területeivel, — az eltávolodás szembeszökően megmutatkozik. A „költő”-fogalom a román irodalmakban éppúgy, mint az angoloknál egyszerűen a lírikus jelölésére szolgál. Pusztán műfajmegjelölés ez, nem pedig esztétikai többreértékelés, miként ama kétesértékű német tradícióban. A felvilágosodás korszakában a szabad író fogalma még fölötte nagyrabecsült volt; 1900 óta az író mint hivatást jelentő fogalom a polgári Németországban enyhén komikus mellékizt kapott. Frank Wedekind egy „író-dala” megkapóan juttatja ezt kifejezésre.

E folyamatnak elkerülhetetlenül tükröződnie kellett a német irodalomtörténeteszek munkamódszereiben és terminológiai megkülönböztetéseiben is. Saját koruk irodalmi tevékenységéhez nem volt semmi közük. A német irodalomtudományban legalábbis 1930-ig komolytalan vállalkozásnak számított a XX. század irodalmával való foglalkozás. Az egyetemi professzoroknak a legújabb német irodalomról adott ismertetései (von den Leyen, Naumann stb.) abszurd ítéletek és groteszk irodalmi tévmegállapítások gyűjteményeként hatnak. A német germanisztikának a szomszédos irodalmakkal, a Goethe-megfogalmazta világirodalommal való összefüggése kiiktatásra került. A terminológia — német és provinciális lett. Nem véletlen azért, hogy 1945 után éppen Németországban történtek kísérletek arra, hogy ezentúl az „irodalomtörténet” fogalmát általában véve fel kellene áldozni s az úgynevezett „*költészettudomány*” fogalmával kellene helyettesíteni, s e tudománynak azt a feladatot kellene maga elé tűznie, hogy a vizsgált művekből kidesztillálja az állítólagos „tisztá költőit”. A specializálódási és elszegényedési folyamat ezzel bizonyos csúcspontra érkezett. Az „irodalom” fogalmának folytatólagos átalakulási folyamatában nemcsak az esztétika, a történetírás és kritika elhatárolódása, majd az irodalom lényegének és társadalmi funkciójának elkülönülése s végül a költőnek az írótól való megkülönböztetése megy végbe; mostantól fogva még magukat az egyes műveket is állítólagosan költői és nem-költői elemeikre bontják. Mindebből világosan kitetszik a visszaesés állandó folyamata, melyet a maga teljes jelentőségében csak akkor érthetünk meg, ha — miként arra itt kísérletet tettünk — e folyamatot szembeállítjuk a felvilágosodás és a Sturm und Drang korszakában a különböző irodalmi felfogások kialakulásával.

Döntő fontosságú tehát a felfogások és a terminológia kialakulása és változása először is magának az irodalomnak a körén belül, azután ama feladatok meghatározása terén, melyeket mindig is az irodalomtudomány körébe szoktak

utalni. Az egyes terminusok átalakulásánál azonban fontosabb mindenekelőtt az esztétikai szemléletmódtól a historizáló, majd innen a tisztán filológiai szemléletig s ettől az úgynevezett költészettudomány kritikálatlanul értékelő és ellentmondást nem tűrően dekretáló szemléletmódjához vezető fejlődés-folyamat kérdése. Ennek az 1945 után jelentkező költészettudománynak — melynek figyelemreméltó képviselőiként elsősorban Wolfgang Kayser és Emil Staiger kell tekintenünk — megvoltak a maga előfutárai — bármily különösen hathat is ez első pillantásra — már a Stefan George iskolájából kikerült germanisták működésében. Hadd említsük meg itt csupán Friedrich Gundolfot és Ernst Bertramot. Ha Ernst Bertram a maga Nietzsche-ről írt nagyhatalmú könyvének alcímében határozottan kiemelte, hogy célja: „*Ver-such einer Mythologie*”, vagy ha Gundolf röviddel halála előtt *Romantikusok* (1931) címmel kiadott kétkötetes művében olyan kétségkívül romantikus alkotók mellett, mint Schlegel és Tieck, Brentano és Arnim — minden aggály nélkül olyan szembeszökően antiromantikus művészeket is felsorolt, mint Büchner, vagy Immermann, — úgy ez kétségkívül bizonyíthatja a szemlélet-mód tudományos megalapozottságának kérdésességét, az *irodalomtörténeti* precizizációról való lemondást.

Ezzel összefüggésben beszélnünk kell még egy további átalakulási folyamatról a metodológia terén. Az irodalomtudomány terminológiájában végbemenő átalakulások állandó összefüggésben vannak a methodikai munkában jelentkező módosulásokkal. Minthogy a széttagolódás és visszaesés egyre erősödő folyamatában az irodalmi-nak, a költészetnek, az irodalomtörténet és a kortársi irodalom kritikai értékelése kapcsolatának a fogalma egyre nagyobb arányú elszegényedést mutatott, olyannyira, hogy például a Német Szövetségi Köztársaság, Svájc, vagy Ausztria bizonyos germanista szemináriumaiiban még körülbelül tíz évvel ezelőtt a szövegmagyarázatot csaknem kizárólagosan lírai műveken, méghozzá hangsúlyozottan „apolitikus” lírai alkotásokon gyakorolták, mind nehezebbé vált a kutatási munkához megfelelő fogalmakat találni, mivel egyetlen már meglevő fogalom — sem volt elképzelhető esztétikai normarendszer és történeti összkoncepció nélkül. Nem foglalkozhat valaki romantikával anélkül, hogy ne ismerné és ne vetné kritikusan egybe az európai romantika különböző áramlatait. Lessinget nem lehet tanulmányozni Diderot, Goethét — Spinoza, Gottfried Kellert és Richard Wagnert — Ludwig Feuerbach, Gerhart Hauptmann — Tolsztoj és Zola, Hofmannsthal — a francia szimbolisták nélkül.

Ha azonban nem volt ilyen szándék, minthogy túlságosan provinciálisan s ugyanakkor ahisztórikusan akartak eljárni, — meg kellett próbálni az irodalom történeti kategóriái helyébe lehetőség szerint más nem-irodalmi területekről vett ahisztórikus-formális kategóriákat kiegészítésként elővenni. E folyamat körülbelül 1930 óta pontosan megfigyelhető a német irodalomtudományban. Újra meg újra kísérlet történik a tulajdonképpeni irodalomtörténeti szemlélet-mód feláldozásának oly módon történő ellensúlyozására, hogy megkísérlik a *művészettörténet formai kategóriáit* alkalmazni az irodalomtudomány területére. Mintául e behelyettesítésre *Heinrich Wölfflin*-nek 1915-ben megjelent *Művészettörténeti alapgfogalmak* című kötete szolgált. Hogy Wölfflin a művészet-tudomány formai kategóriáinak kimunkálása céljából nagyönis önkényesen leszűkítette az általa interpretált anyagot és kategóriáit messzemenően a XVI. és XVII. század olasz művészetéből merítette, — ez ma már általánosan meg-

állapítást nyert. Németországban azonban Wölfflin az irodalomtudomány terminológiájába is igen erősen belenyúlt. Fritz Strich, már 1922-ben kísérletet tesz *Német klasszicizmus és romantika* című nagysikerű könyvében arra, hogy Wölfflin művészettörténeti alapfogalmait teljesen formálisan és a történeti összefüggések abszolút tagadásával a német klasszikusok és romantikusok között fennálló ellentétekre alkalmazza. Strich hatása alatt lett azután századunk 30—40-es éveiben a XVII. századi német irodalommal való foglalkozás meghatározója a művészettörténeti *barokk-fogalom*, miközben a művészet-történetben e barokk-fogalmat messzemenően kritikátlanul alkalmazták Gryphius, vagy Grimmelshausen művészetére.

A Harmadik Birodalom korszakában, 1935-ben kísérletet tettek egy másik, egyébként még magában a művészettörténetben is erősen kérdéses stílusfogalomnak az 1830—1848 közötti német irodalomtörténetre való alkalmazására. Az úgynevezett *biedermeier*-fogalomról van szó. Olyan művészeket, mint Büchner és Immermann, Raimund és Nestroy, Platen, Hebbel, Mörike, stb. eszerint — annak a terminológiának megfelelően, mely nyilvánvalóan a küszöbönálló polgári forradalom és a kezdetekben már jelentkező utópista szocializmus költészetének társadalmi kihatását volt hivatva tompítani — biedermeier-költőknek kellene tekintenünk. „A biedermeier — a polgáriasult német mozgalom” — Paul Kluckhohn-nak eme 1935-ből származó meghatározásában nagyonis pontosan érezhető annak a kornak a klímája, melyben e definíció született. Hogy közben Heine-nek és Börne-nek, de még Lenau-nak is, mint a lenézett cigányok költőjének, mint nem-biedermeier jelenségeknek az ajtón kívül kellett maradniok, — az csak természetes volt. Ám mégsem ezek a tudományos tévedések fontosak, hanem azok a próbálkozások, melyek a biedermeier mint művészettörténeti fogalom alkalmazásának további kiterjesztését célozták, mégpedig egy oly rendkívül világosan körülhatárolt irodalmi mozgalomra, mint az Ifjú Németország és a Vormärz korszakának német irodalma 1830 és 1848 között.

Néhány év óta egyébként újabb kísérletezés figyelhető meg a művészet-történeti terminológiának a német irodalom területére való alkalmazása terén. Egyre nagyobb mértékben találkozunk napjainkban irodalmi jelenségekkel foglalkozó művekben is a művészettörténetből ismeretes „Jugendstil” fogalmával. Ha eleddig olyan festői alkotásokkal, mint például Lovis Corinth, vagy Slevogt művei, vagy a korai Insel-Verlag könyveinek művészi kiállításával, vagy mindenekelőtt bizonyos építészeti formákkal kapcsolatban használták a „Jugendstil” megjelölést, — úgy most mind határozottabban kivehető az a tendencia hogy olyan művészek alkotásaiban, mint Rilke, George, vagy Hofmannsthal — ilyen „Jugendstil-elemek” után kutassanak. Hogy közben nagyonis tanulságos monográfiák születhetnek, senki sem akarja kétségbevonni. A döntő azonban itt az, hogy az irodalomtudomány területén még mindig tart a művészet tudományilag meghatározott fogalomalkotás folyamata, kezdve a barokktól, a biedermeieren és „Jugendstil”-on át természetesen az *expresszionizmus* fogalmáig, mely — az irodalom és képzőművészet közti szoros kapcsolat révén, számos esetben pedig egyes művészek, mint például Barlach, vagy Kokoschka kettős tehetségéből adódóan valóban lehetővé teszi az expresszionista művészet kategóriájának nagyonis legitim alkalmazását a párhuzamosan haladó irodalmi fejlődésre.

Az irodalomtudományi terminológia mindeme változásai azonban a *polgári* művészet és irodalom területén mennek végbe. E változások a polgári

társadalomban, a társadalom művészetében, irodalmában, elméleti fogalomalkotásában végbemenő fejlődést tükrözik. Hogy eme változások hátterében — kezdve a felvilágosodástól egészen napjainkig — az elszegényedés és hanyatlás folyamata megy végbe, — az kétségtelen. E folyamatnak a mozzanatai: az irodalom eredeti egyetemes fogalmának feláldozása; az annyi fáradtsággal és nehézséggel körülbelül 1830 óta kivívott történeti álláspont feladása; az irodalmi műfajok szétszabdalása; az egyetemes-történeti szemléletmódnak német-nemzeti felfogásmóddal, a nemzeti irodalomnak provinciális honi irodalommal való felváltása, az irodalom összfogalmának a „tisztá költői” fogalmával való felcserélése; az irodalom filozófiai-esztétikai szemléletének előbb a tiszta filológiával, később pedig (mint például Dilthey-nél) költészetpszichológiával, még később ellenőrizhetetlen irracionálisokkal való pótlása s végül — zavaráthidaló megoldásként a művészettörténeti fogalomalkotás alkalmazása. Emellett figyelemreméltó jelenség még az is, hogy például a *generációváltás* oly sok tekintetben természetesen kérdéses *fogalmának*, melyet például *Albert Thibaudet* nem eredménytelenül igyekezett a francia irodalomtörténetben alkalmazni, — a germanisztikában semmilyen kihatása nem volt, mivel még mindig nagyonis erős konkrét történeti szemléleti elemeket feltételezett. Vajmi kevés nyoma van a német germanisztikában annak is, hogy komolyan foglalkoznának az *irodalomszociológiával*, mely pedig már az egész nemgermanista világban nagyonis jelentős tanulságok levonására adott lehetőséget. Érdeklődésre számottartó irodalom-szociológiai művek szerzői vagy romanisták, mint Werner Krauss és Erich Auerbach, vagy anglisták, mint Levin Schücking.

Az irodalomszociológiai szemlélet korlátai azonban mindenütt nagyon gyorsan kiderülnek, ahol megpróbálják egyfelől felvetni ugyan az irodalmi művek és mozgalmak társadalmi alapjainak kérdését, ugyanakkor azonban a polgári társadalom létét immanens, változhatatlan tényként feltételezik. Ezért félreismerhetetlen volt, hogy a *marxista* irodalomtudománynak, mely az osztályellentétekből indult ki, tevékenységében hamarosan kenyértörésre kell vinnie a dolgot nemcsak az irodalomtudomány eladdig érvényben levő munkamódszereivel, hanem a hagyományos terminológiával is. Minthogy e folyamat általánosan ismert, itt csupán a *terminológia* területén jelentkező kihatásaira szeretnénk röviden rámutatni. A polgári irodalomtudomány a maga terminológiájában egyre inkább arra korlátozódott, hogy kritikátlanul átvette egy-egy korszak művészeinek önmagukról adott nyilatkozatait. Ha esetleg valamelyik elbeszélő, vagy drámaíró, mint például Otto Ludwig a XIX. század közepén kijelentette, hogy költészetét a korábbi romantizmustól a „*költői realizmus*” különbözteti meg, — e fogalom egyszerűen bevándorolt az irodalomtörténetbe. Akkor azután mindenütt azt lehetett olvasni, hogy a klasszicizmus és a romantizmus költészetét messzemenően felváltotta a költői realizmus, — mintha Goethe, vagy Kleist, Jean Paul, vagy Hoffmann nem alkottak volna olyan költészetet, mely költői s ugyanakkor realista volt! Azáltal, hogy a marxista irodalomtudomány átvette a realizmus fogalmát, de dialektikus módon teljességgel átalakította, — lényeges változás következett be a terminológiában is. A realizmus többé már nem stílusfogalom, sem művészek önmagukról adott meghatározása, hanem újra egy olyan kategória, melynek történeti s ugyanakkor normatív-esztétikai jelleggel is bírnia kell. Hogy közben a kategória alkalmazhatósága és történeti eredete tekintetében jelentős zavarok merültek fel, ez mindannyiunk előtt ismeretes. Mindenesetre azon-

ban nem volt többé semmi összefüggés e marxista realizmus-fogalom és ama másik között, melyet például Erich Auerbach *Mimesis* című 1946-ban kiadott könyvében használt.

Hasonló a helyzet a *naturalizmus* terminusának használatában jelentkező kettősség tekintetében is. Az eddigi polgári irodalomtudományban e fogalmat történeti értelemben használták, Taine, Zola elméleteivel, Gerhart Hauptmann, stb. műveivel összefüggésben. A marxizmus naturalizmuson elsősorban a realista megformálás elvének megsértését érti és e terminust az 1880 és 1900 közti szituáción messze túlmenően is használja. Így áll elő az a zavaros helyzet, hogy Gerhart Hauptmann korábbi drámáit, melyeket saját maga naturalistáknak nevezett, vagy Zola naturalista felfogású kísérleti regényeit a marxista irodalomszemlélet kifejezetten nem-naturalista, hanem realista művekként értelmezi. Talán még nagyobb zavar uralkodik a *dekadencia*-megjelölés alkalmazása körül. A XIX. század végének polgári esztétikája e fogalmat teljes mértékben pozitív értelemben fogta fel, ahogy Nietzsche-nél olvashatjuk. Biológiai felbomlás, összekapcsoltan a művészi kifinomultsággal. A marxista dekadencia-fogalom elsősorban a polgári társadalmon belül jelentkező ideológiai felbomlás folyamatát jelöli. A dekadencia fogalma azonban mindinkább elveszti történeti aspektusát és objektívizálódik. Számos teoretikusnál a „dekadens” egyszerűen egyet jelent a szexuális mozzanatoknak az irodalmi művekben való minden feltűnő ábrázolásával. Thomas Mann *A Buddenbrook-ház* című regényének alcímét minden bizonnyal kétértelműen és ironikusan értette, mikor „Egy család hanyatlása”-ról beszélt. Nagyon bosszankodott, mikor azt kellett olvasnia, hogy egyes érzéketlen irodalomkritikusok a kis Hanno Buddenbrook történetét mint „dekadenciát” egyszerűen egy vállrándítással intézték el.

Csak példákat hozhattunk fel, csak ennyi volt a feladatunk. Valamely irodalomtudományi terminológia fejlődésének és átalakulásának problémáját ugyanis nem ragadhatjuk meg a maga teljes jelentőségében, ha csupán egyetlen terminus átalakulását próbáljuk nyomon követni a különböző korszakokban és nemzeti irodalmakban, ha még oly fontos terminusokról van is szó, mint klasszicizmus, romanticizmus, naturalizmus, vagy dekadencia. A terminológia minden átalakulása mögött ugyanis az irodalom alapfogalmának alkalmazásában jelentkező alapvető eltérés húzódik meg. Igyekeztünk tehát megvilágítani, milyen fejlődési szakaszokon ment át ez az alapfogalom. Egyszer-smind kitűnt az is, hogy az irodalom fogalmának átalakulásával együtt a tudományos metodika is alapvetően megváltozott. Mit értünk ma tulajdonképpen az irodalomtudomány fogalmán? Vajon még mindig a XIX. századi felfogás értelmében vett irodalomtörténetet? Tisztázatlan a kapcsolata az esztétikával, az általános társadalomtudománnyal, az irodalmi kritika elméletével és gyakorlatával. Hogy ama fejlődésnek, mely a felvilágosodás óta egyre növekvő arányokban a dehistorizálódás és formálissá válás folyamatához vezetett, — nincsen továbbvivő útja, igyekeztünk kimutatni a Németországban kialakult polgári irodalomtudomány példáján, habár a német fejlődésnek megvannak a maga sajátos nemzeti vonásai, ugyanakkor azonban bizonyos általános-társadalmi tapasztalatokat is tükröz. Egy bizonyos: a polgári és a marxista fogalomalkotás párhuzamossága nagyfokú terminológiai zűrzavarhoz vezetett, mint ahogy ezt a realizmus, naturalizmus és dekadencia példáján bizonyíthatuk. Itt az ideje, hogy tudományos vitát indítsunk „az irodalomtudományi terminusok kialakulásának és változásának” kérdéséről.

A KELET-EURÓPAI IRODALMAK ÖSSZEHAISONLÍTÓ-
TÖRTÉNETI KUTATÁSA

Ha felvetjük a kelet-európai irodalmak összehasonlító-történeti kutatásának kérdését, magától értetődő tényként állapíthatjuk meg, hogy e kutatásnak nem lehet más feladata, mint az összehasonlító módszert a marxista – leninista irodalomtudomány szemszögéből alkalmazni ezen irodalmak történetének mélyebb megismerésére a világirodalmi fejlődés keretében, s egyszersmind feltárni e fejlődés törvényszerűségeit. Ez az összehasonlító kutatás megköveteli, hogy ezen irodalmak között fennálló reális – pozitív és negatív – kölcsönös kapcsolatokat egész terjedelmükben s fejlődésük valamennyi fázisában feltárjuk. Semmiképp sem szorítkozhatunk tehát különböző „parallel”, vagy tipológiai rokon jelenségek egyszerű megállapítására, még kevésbé bizonyos megegyezések és eltérések pusztá regisztrálására. Az egyes irodalmak nemzeti sajátosságait csupán akkor állapíthatjuk meg helyesen, ha megvilágítjuk, miképp, milyen költői eszközökkel tükrözik ezek az irodalmak a maguk kölcsönös kapcsolatában a társadalom sokrétű történeti fejlődésének alapvető, lényeges jelenségeit. Ugyanakkor ebből a szemszögből nézve világosan megmutatkozik előttünk a nemzetközi együttműködés jelentősége is, ami elengedhetetlenül szükséges mind az egyes nemzeti irodalmak fejlődésének, mind a világirodalmi fejlődésfolyamatnak a kutatásához.¹

Ha az összehasonlító kutatás eme általános alapelvei a világ valamennyi irodalmára érvényesek, — teljes joggal alkalmazhatjuk őket a kelet-európai irodalmakra is. Valamennyi kelet-európai irodalom ugyanis *természetes egységet* képez a világirodalom keretein belül, mint ahogy másfelől Nyugat-, vagy Észak-Európa irodalma, avagy Ázsia és Afrika, Észak- és Dél-Amerika különböző földrajzi területeinek irodalmi is jogosan tekinthetők ilyen komplex egységeknek.

Ha tehát a kelet-európai irodalmakról, mint egységes komplexusról beszélünk, úgy ezen egy olyan *regionális komplexust* értünk, amelyen belül az idetartozó népek különböző okokból kifolyólag különösen közel állottak, vagy állanak egymáshoz. Egy ilyen indok elsősorban e népek *földrajzi elhelyezkedése* Közép- és Kelet-Európában s ezzel együtt a *közvetlen szomszédság* ténye. Ebből adódik szoros kölcsönös kapcsolatuk egy sor további tényezője, elsősorban pedig a *társadalmi fejlődés analóg feltételei között kialakult közös történelmi sorsuk*. Miként a nemzeti irodalmak más regionális csoportjainál is láthatjuk, a *nemzeti és nyelvi rokonság* nem előfeltétele kölcsönös összetartó-

¹ E kérdés részleteire vonatkozólag lásd: IRINA NYEUPOKOLEVA: Некоторые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур. Megjelent a Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур c. kötetben, Moszkva 1961., 13. és köv.

zásuknak. Ugyanez vonatkozik a kelet-európai irodalmak sok népet átfogó csoportjára is. Gondoljunk csak például arra, hogy a nyugati irodalmak körébe magától értetődően belesoroljuk a nyelvileg oly különböző népek irodalmát, mint a német, francia, angol, olasz, spanyol, portugál, holland stb. irodalmat. Miért lennének hát a nemzeti és nyelvi különbségek a kelet-európai irodalmak regionális egységének akadályozói?

A kelet-európai irodalmak regionális csoportjába soroljuk valamennyi szláv nép irodalmát, így az orosz, ukrán, belorussz, lengyel, szorb, cseh, szlovák, szlovén, horvát, szerb, makedon és bulgár irodalmat, továbbá a magyar és román irodalmat, valamint a balti (litván, lett, észt, finn) és balkáni (albán, görög) irodalmakat. Kétségtől ide tartoznak Kelet-Európa legtávolabbi területeinek irodalmi is, tehát a kaukázusi irodalmak: a grúz, örmény, azerbajdzsán és dagestáni irodalom. Mindamellett a kelet-európai irodalmaknak ez a csoportja — tekintettel különleges földrajzi elhelyezkedésére és nagy távolságára a többi kelet-európai országtól — olyan eltérő specifikus sajátosságokat hordoz, hogy joggal tekinthetjük egy különleges és önálló regionális komplexusnak, mely természetes átmenetet képez az ázsiai irodalom-csoportokhoz.

A kelet-európai irodalmak említett csoportja jelzi, hogy az irodalom világ-térképén az egyes regionális körzeteket nehezen lehet egymástól pontosan elhatárolni. A világ minden táján s minden regionális irodalomcsoport között mindig megtalálható a természetes és fokozatos átmenet, ami egyébként a kölcsönös sokoldalú kapcsolatok révén a szomszédos területek között is jelentkezik. Az irodalmak fejlődésének egyetlen fázisában sem beszélhetünk „vasfüggönyről”, vagy kínai falról. Magától értetődik, hogy a kelet-európai irodalmak regionális csoportjai kiváltképp a közvetlenül szomszédos regionális irodalom-csoportokkal — mégpedig mind a nyugat- és észak-európai, mind az ázsiai csoportokkal — mindig számos vonatkozásban kölcsönös kapcsolatot tartott és tart fenn. Külön hangsúllyal kell rámutatnunk a kölcsönös kapcsolatok ama sűrű hálójára, mely a kelet-európai országok irodalmi tevékenységét a nyugat-európai irodalmakhoz, mindenekelőtt a német irodalomhoz, de ugyanakkor a francia, olasz, angol irodalmakhoz is, valamint Észak-Európa skandináv országainak irodalmához is fűzi. E kapcsolatok a különböző korszakokban és Kelet-, Nyugat- és Észak-Európa különböző országait illetően különbözőek voltak. Minőségük és mennyiségük mindenütt ismét csak az adott ország földrajzi fekvésének, társadalmi fejlődésének és történelmi sorának megfelelően változik.

Bizonyos történelmi periódusokban viszont adódtak és adódnak oly társadalmi feltételek, melyek elmoszák a nagy regionális területek közötti természetes határvonalakat és a különböző regionális csoportokba tartozó nemzeti irodalmak között szorosabb kapcsolatokat teremtenek. Ilyen fejlődés ment végbe például Közép-Európában a feudalizmus alatt s annak felbomlása folyamán a nyugati szláv irodalmak és a német irodalom, vagy a reneszánsz korában a horvát és olasz irodalom, avagy napjainkban a Német Demokratikus Köztársaságon belüli német irodalom és Kelet-Európa szocialista irodalmi között.

A kelet-európai irodalmak regionális csoportja is egészében véve belsőleg differenciált komplexus, így az összehasonlító-történeti kutatásnak minden differenciáló tényezőt gondosan figyelembe kell vennie, hogy ezek alapján minél jobban megragadhasa az egyes nemzeti irodalmak sajátos vonásait s

ily módon megbízható szintetikus képet alakítson ki a kelet-európai irodalmakról, mint egységes komplexusról.

A kelet-európai irodalmak pusztá felsorolásából is kitűnik, hogy egymás között is igen eltérőek s alapvető egységük ellenére *több önálló csoportot* alkotnak. A nemzeti és nyelvi rokonságot nemrégiben még döntő kritériumnak tartották e csoportok megkülönböztetése szempontjából. E szempont alapján mint mennyiségileg legszélesebb és leggazdagabb csoport: *a szláv irodalmaké* áll az élen. Kelet-Európa 20 említett irodalma között 12 szláv irodalom szerepel, melyek legnagyobbbrészt közvetlenül szomszédosak egymással és a nyelvi rokonság tekintetében kompakt egységet alkotnak. E tényre már a humanizmus kora óta nem egyszer utaltak a különköző szláv országok írói és költői. Ennek az egységnek a reális bázisát a közös egyházi-szláv irodalmi nyelv alkotta, mely kezdettől fogva — hosszabb-rövidebb ideig — összekapcsolta egymással a szláv irodalmak többségét s az egyes országokban előkészítette a nemzeti irodalmi nyelvek kialakulásának feltételeit, mely országok nemzeti és nyelvi tekintetben ismét csak rokonságban állottak egymással. Emellett a közös egyházi-szláv nyelv előmozdította az egyes szláv irodalmak között az irodalmi értékek szélesebb körű és könnyebb kicserélését is, ami különösen ott hatott gyümölcsözően, ahol a közvetlen szomszédság, vagy a társadalmi fejlődés analóg feltételei között kialakult közös történelmi sors adott volt.

A nemzeti és nyelvi rokonság kérdése különösen az úgynevezett nemzeti újjászületés megindulása óta vált rendkívül jelentőssé, mikoris a feudalizmus felbomlása s az új kapitalista viszonyok kialakulása nyomán a XVIII. század második felében megkezdődött az újkor népeinek kialakulása. E korszakban a legtöbb szláv ország — idegen uralom alatt sínylődvé — az irodalmat és az irodalmi kapcsolatokat is üdvös eszköznek tekintette a nemzeti szabadságért és állami önállóságért vívott közös harc szolgálatában. A szláv irodalmak egységének gondolata ezzel együtt utat tört az irodalomtudományban is, és több jelentős irodalmi szintézis kidolgozására adott ösztönzést, melyek a szláv irodalmakat mint önálló irodalmi komplexust mutatják be. E tanulmányok abban a vonatkozásban mindmáig nem veszítették el aktualitásukat, amennyiben az egyes szláv irodalmaknak nemzeti sajátosságaikból adódó specifikus vonásait igyekeznek megvilágítani. Emellett harcos politikai élük mindannyiszor törvényszerűen jelentkezik, valahányszor a régen túlhaladott burzsoá nacionalizmus, az elvakult revansizmus, vagy éppenséggel a faji gyűlölet provokáló támadásait kell visszaverni.

Kelet-Európa irodalmainak két másik nemzeti és nyelvi szempontból rokon csoportjának ez a nemzeti-nyelvi rokonság nem jutott olyan világosan kifejezésre, mint a szláv csoporton belül. Itt elsősorban *a balti csoportot alkotó litván és lett irodalomra* gondolunk, melyeknek nyelve — eredetét tekintve — a legközelebb áll a szláv nyelvekhez s azokkal együtt az indoeurópai nyelvcsaládon belül a balti-szláv csoportot alkotják. E két irodalom fejlődése azonban hosszú évszázadokon át különböző utakon haladt. Egész jellegükre s egyszersmind célkitűzéseikre általában a teljesen különböző típusú feudális területekhez való tartozás ténye nyomta rá akkoriban a maga meghatározó bélyegét. Míg a litván irodalomban kezdettől fogva igen erős volt az orosz kultúrával való érintkezés és emellett átmenetileg a Lengyelországgal való kapcsolat hatása, addig a lett irodalomnak a német lovagrendek erős nyomását kellett leküzdenie. Csupán a XVIII. század folya-

mán, midőn Litvánia és Lettország az orosz cári birodalom részévé vált, lettek a két irodalmat meghatározó társadalmi fejlődési feltételek egyre hasonlóbbakká. E két irodalom így közvetlen kapcsolatba került az orosz irodalommal s e kapcsolat főleg korunkban bontakozott ki gazdagon újra s most már új alapokon, mióta mindkét ország a Szovjet Szocialista Köztársaságok nagy családjának tagja lett. További részletes kutatás szükséges majd annak tisztázására, hogy a litvánok és lettek nemzeti és nyelvi rokonságának eszméje mily mértékben jelentkezik e két irodalom újabbkori fejlődésében? Tükröződik-e ez az eszme a művészi szóalkotásban? Kölcsönzött-e annak bizonyos jellegzetes vonásokat? Olyan kérdések ezek, melyekre csupán a kelet-európai irodalmak összehasonlító vizsgálata adhat kielégítő választ.

Hogy az adott irodalmak közötti szorosabb kapcsolatok kialakulásának döntő tényezője nem okvetlenül mindig a nemzeti és nyelvi rokonság, — igazolja a *finn-ugor csoport*hoz tartozó irodalmak, azaz egyrészt a magyar, másrészt a finn és észt irodalom példája, amennyiben a többi urali nyelvek kialakulóban levő, fiatal irodalmaitól ez egyszer eltekintünk. Földrajzilag csupán a finn és észt irodalom áll közel egymáshoz. Mindkettő rendkívül nyomasztó társadalmi feltételek között, idegen uralkodóosztályok által elnyomottan indult fejlődésnek: a finn irodalomra Svédország túlereje, az észt irodalomra pedig a német lutheránus egyház befolyása hatott bénítólag. A Finnországban megtelepedett svéd arisztokrácia hosszú ideig akadályozta az önálló finn irodalom megteremtését s az irodalmi életben a svéd kulturális orientációt erőszakolta. A finn irodalom fejlődését éppen ezért csak akkor világíthatjuk meg helyesen, ha figyelembe vesszük a svéd, illetőleg az észak-európai skandináv irodalmak regionális csoportjához fűződő kapcsolatait is. Hivatkoztak-e vajon a finn-pártiak a svéd-pártiakkal vívott küzdelmükben a XIX. század első felében a többi finn-ugor népekkel való nemzeti és nyelvi rokonságra is? Adott-e vajon nekik erőt ez a tudat a cári despotizmus elleni harcukban is? Sokféle gátló körülmény ellenére az észt irodalom is csupán a cári Oroszországban tudott a XIX. század elejétől kezdve teljes egészében kibontakozni, miután kiszabadította magát a német balti nemesség uralma alól. A hazai folklór felé oly élénk érdeklődéssel forduló észt írók előtt nem maradhatott észrevétlen e folklórnak a finn népi irodalommal való közeli rokonsága sem. A népi irodalom rokon forrásaiból ered a finn és észt irodalom számos közös vonása, emellett e két irodalom a közvetlen szomszédság, valamint az újkori társadalmi fejlődés analóg feltételei révén is kapcsolatban állott egymással.

A magyar irodalomnak viszont egészen más feltételei voltak e két nemzeti és nyelvi szempontból rokon irodalomhoz fűződő kapcsolatok kialakulása szempontjából. Az észak-európai rokon népektől való földrajzi távolság következtében itt megközelítőleg sem alakulhatott ki oly intenzív kölcsönös együttműködés, amilyen a szláv irodalmak között létrejött, vagy a finnek és észtiek között általános volt. Mindazáltal éppen ezért nem kevés erőfeszítés történt a magyar és finn irodalom közötti mélyebb kölcsönös kapcsolatok kialakítására. A természetes szimbiózist azonban itt a földrajzi távolságon kívül még a finnugor népek más-más sorsa és társadalmi fejlődésük eltérő történelmi feltételei is akadályozták. Ha az összehasonlító módszer segítségével Kelet-Európa valamennyi irodalmát egységes regionális komplexusként tanulmányozzuk is, — bizonyára nem mulaszthatjuk el, hogy a lehető leggondosabban szemügyre ne vegyük azokat a specifikus vonásokat is, melyek kizárólagosan a finnugor csoporthoz tartozó irodalmakra

jellemzőek, amennyiben e vonások az adott irodalmak nemzeti és nyelvi rokonságából fakadnak.

E szemszögből nézve a román irodalom érdemel még különleges figyelmet. Nemzeti és nyelvi rokonság tekintetében ez az irodalom a nyugat-európai regionális irodalomcsoport egyik részét alkotó újlatin irodalmak nagy családjába tartozik. Az újlatin kultúrvilággal való nemzeti és nyelvi rokonság tudata különösen a XVIII. és XIX. századi újabb román irodalom kialakulásában játszott jelentős szerepet. Kétség sem fér hozzá, hogy valahányszor az újlatin irodalmak közös történetének megírására vállalkozik valaki az összehasonlító módszer segítségével, — az összképből nem hiányozhat a román irodalom sem. Másfelől azonban kétségbevonhatatlan tény, hogy a románok mint önálló nemzeti individualitással rendelkező nép, történelmük kezdete óta Kelet-Európa területén éltek s a közeli kelet-európai szomszédnépekkel együtt a társadalmi fejlődés analóg feltételei között kialakult közös történelmi sorsban osztozkodtak. Éppen a román irodalom jellege tükrözi világosan, hogy a nemzeti és nyelvi rokonságnál fontosabb szerepük van az egyes irodalmak kialakulását és továbbfejlődését meghatározó egyéb társadalmi és történelmi tényezőknek.

A nemzeti és nyelvi rokonság így továbbra is egyik döntő kritériuma bizonyos átfogóbb irodalom-csoportok keletkezésének és kialakulásának oly nagy regionális komplexusokon belül, mint a kelet-, vagy nyugat-európai irodalmak köre. A nemzeti és nyelvi rokonság ténye közelebb hozta egymáshoz az egyes irodalmakat, előmozdította fejlődésüket, s bizonyos közös, vagy hasonló vonásokat kölcsönözött nekik, különösen ott, ahol e rokonság az irodalomalkotók tudatában valóban élő értéket jelentett s ahol egyidejűleg más oly tényezőkre is támaszkodhatott, melyek elengedhetetlenül szükségesek az irodalmak közötti kölcsönös kapcsolatok kialakulásához. Az összehasonlító módszernek éppen ezért minden adott esetben teljes mértékben respektálnia kell a nemzeti és nyelvi rokonság tényét.

Ugyanakkor azonban már az eddig elmondottakból is világosan kiderül, hogy az egyes irodalmak csoportokra osztása szempontjából két további kritérium legalább annyira fontos, mégpedig egyfelől: az egyes országok földrajzi fekvése és esetlegesen közvetlen szomszédsága, melybe az egyes nemzeti irodalmak fejlődése beleágyazódik, — másfelől viszont az egyes országoknak az előbbi tényből adódó, s a társadalmi fejlődés analóg feltételei között kialakult közös történelmi sorsa.

A kelet-európai irodalmaknak földrajzi elhelyezkedésüknek megfelelő specifikus csoportokra való felosztása első pillantásra könnyű feladatnak látszik. Ha azonban ennek során Nyugatról Kelet felé haladunk, némi leegyszerűsítéssel, a közép-európai irodalmak, majd a szűkebb értelemben vett kelet-európai irodalmak csoportjába, azután a balti, végül a Balkán-félszigeti irodalmak csoportjába ütközünk. Ez a mechanikus felosztás azonban teljesen elégtelennek bizonyul és hamis képet ad, mihielyt megkíséreljük konkrétan megállapítani, hogy — különösen az egyes csoportok közötti határterületeken — melyik irodalom hová tartozik. A köztük levő határok ugyanis a történelem során nem egyszer megváltoztak és eltolódtak. A mechanikus földrajzi kritériumnál az emberek és népek életében a társadalmi fejlődés analóg feltételeitől függően jelentkező, élő történelmi sorsváltozások voltak hatékonyabbak. Mint már láttuk, e tényezők az egyes irodalmak nemzeti és nyelvi rokonságára is igen intenzív hatással voltak. E tényezők járultak hozzá, hogy a

nemzeti vonatkozásban rokon irodalmak között kölcsönös kapcsolatok fejlődhetek ki. Más esetekben viszont szétszakították e rokonsági kapcsolatot s másfajta nemzetközi kapcsolatok számára teremtettek alapot, oly kapcsolatok számára, melyek az *uralkodó rendszer társadalmi lényegéből* következtek. A kelet-európai társadalom fejlődésében végbemenő történelmi változásokkal együtt változott az egyes nemzeti irodalmak jellege és a többi irodalmakhoz való viszonya is.

Elegendő, ha ezúttal csupán a legismertebb tényeket említjük, melyekre az egyes kelet-európai nemzeti irodalmak kölcsönös kapcsolatainak és kölcsönhatásának kutatásánál figyelemmel kell lennünk, amennyiben ez irodalmakról képet akarunk megrajzolni. Ugyannkkor a földrajzi szempont egyre jobban a történeti-társadalmi szempontnak ad helyet.

Nem kell külön hangsúlyozni, hogy a kelet-európai irodalmak többsége is — miként a nyugat-európai irodalmak legtöbbje — a feudális társadalom különböző fejlődési szakaszaiban keletkezett. Ezért mindezeknek az irodalmaknak meghatározott osztályjellegük van, mely egész fejlődésükben tükröződik. Nem volt olyan irodalom a középkorban, mely ne az uralkodó feudális osztály érdekeit fejezte volna ki. Mindenekelőtt a kiváltságos helyzetet élvező *egyházak* voltak ezeknek az osztályoknak az ideológiai propagandaszervei, ők határozták meg nagymértékben valamennyi országban az irodalmi tevékenység összjellegét is. Így alakult ki azután a kelet-európai irodalmak körén belül — alkotóművészeik egyházi és vallási hovatartozásának megfelelően — *két nagy csoport : a nyugati és a keleti*. A Nyugatrómai és Keletrómai Birodalom öröksége, a katolikus Nyugat és az ortodox (igazhitű) Kelet közti végzetes ellentmondás így a legtöbb európai irodalomnak már a bölcsőjénél ott sötétlett, és hosszú távra megszabta fejlődésüket. Különösen drámai erővel jelentkezett ennek az ellentmondásnak a hatása a Kelet-Európa nyugati határvidékein. A kétféle liturgia és kétféle liturgikus nyelv — a latin és az egyházi-szláv — közötti harc az irodalomalkotás kezdeti korszakában játszódott le, kiváltképp a mai Csehszlovákia és Jugoszlávia területén — itt közelebbről a horvát irodalomban. Az uralkodó feudális osztályok közös irodalmi nyelve — hol a latin, hol az egyházi-szláv — így hosszú időn át összekötő kapcsot jelentett számos kelet-európai ország irodalmi termése között, a nyelvi és nemzeti hovatartozástól függetlenül. Két irodalmi kultúra alakult itt ki számos közös vonással, melyek az egyes országok sajátos társadalomfejlődési feltételeinek megfelelően sokféleképp színeződtek és változtak.

Ha ehhez még hozzávesszük a kelet-európai feudális nagyurak és uralkodó feudális osztályok között kialakult sokféle nemzetközi kapcsolatot, — szemléletes vázlatot nyerünk azokról az utakról és csatornákról, melyeken a kulturális és irodalmi értékek kölcsönös cseréje végbement. E szemszögből nézve nem csupán az összes szláv irodalmak állottak közel egymáshoz, amennyiben kezdettől fogva az egyházi-szláv kultúra keretei fogták őket össze. Ilyen irodalmak analóg feltételek között kialakultak és egymással állandó kölcsönös kapcsolatban állva — kifejlődtek ott is, ahol a honi nemzeti irodalmi nyelv jogát lépésről-lépésre kellett kivívni az uralkodó latinnal szemben. Számos hasonló jelenséggel találkozunk ezért például a régi cseh, lengyel, magyar és horvát irodalomban, ahogy másfelől viszont a régi orosz, bolgár és szerb irodalomban is.

Messze az egyes kelet-európai országok és irodalmak határain túl is éreztette hatását néhány olyan *jelentős történelmi esemény*, melynek kiinduló-

pontja a kelet-európai társadalmi fejlődésben keresendő. Ezek az események szintén nem csak az irodalom tematikájában és műfajaiban tükröződtek analóg módon, hanem igen gyakran az adott irodalmak egész további fejlődésében is. A feudalizmus osztályellentéteinek számos országban parasztlázadások lettek a következtkezmenyei. Nemzetközi visszhangot különösen a huszita felkelés váltott ki. Számos országban a katolicizmussal szemben felépő, mély szociális gyökerekkel rendelkező reformációnak volt nagy hatása, mely számos nemzeti irodalom elindítója, vagy legalábbis fokozott aktivitásra ösztönző hajtóereje volt. Különösen a szlovéneknél, szorboknál és a Keleti-tenger mellékén tapasztalható ez. A társadalmi viszonyoknak a feudalizmus rendszerén belül végbemenő lassú változása minden irodalomban, ahol e változás nyomán kedvező feltételek alakultak ki, a reneszánsz és humanizmus kultúráját juttatta győzelemre. Csaknem valamennyi kelet-európai irodalom rendkívül élénken reagált a törökök betörésére Európába és jó néhányuk további fejlődését döntően befolyásolta a török megszállás. Az idegen török uralom létében érintette valamennyi balkáni nemzeti irodalmat és hosszú századokon át élénk visszhangot váltott ki nemcsak a magyar és román irodalomban, hanem úgyszólván csaknem valamennyi szláv irodalomban is. A XVI. század végétől kezdődően újabb nemzetközi tényező lépett színre: a katolikus ellenreformáció, amely a feudális rendszer megrendült pozícióinak megszilárdítását tűzte ki céljául. Az irodalom útján behatolt a népi rétegekbe is és — céljai érdekében — számos országban az egységes honi irodalmi nyelv megteremtése mellett szállt síkra, hogy annak segítségével is terjeszthesse és fenntarthassa a „sötétség” uralmát.

Mindeme jelenségek és történeti események nemzetközi jellegűek voltak. Minden esetben Kelet-Európa nagy részét érintették és szükségszerűen mindig hatókörükbe vonták a nemzeti irodalmak kisebb-nagyobb komplexusait. Az irodalmi kapcsolatok szinte mérhetetlenül gazdag és bonyolult hálózatát alakították ki; e kapcsolatok éppen ezért összehasonlító módszerrel végzett, egységes, szervezett kutatómunkát igényelnek.

De hasonló volt a helyzet a kelet-európai irodalmak fejlődésében az *újkor* kezdetén is, midőn a *kapitalizmus előretörésével* megindult a modern burzsoá nemzetek kialakulása. A XVIII. század második felében egész Kelet-Európában az irodalom területén is új korszak köszönt be, mely számos országban a *nemzeti újjászületés korszakaként* ismeretes. Szükségtelen itt külön-külön felsorolni mindazokat a történelmi tényeket, melyek e terület irodalmi tevékenységét a kölcsönös kapcsolatok számtalan szálával fűzték egybe. Számos kelet-európai irodalom további fejlődésére már a XVIII. század elejétől kezdődően elsősorban a mindjobban erősödő Oroszország volt nagy hatással, mely már Nagy Péter óta nagyhatalmi helyzetet foglalt el. Az orosz kultúra és orosz irodalom támasza lett mindazoknak a szláv irodalmaknak, melyeknek annak idején idegen uralom alatt kellett sínylődniök. Az orosz— lengyel irodalmi kapcsolatok mind pozitív, mind negatív értelemben serkentőleg hatottak. Szorosabb érintkezésbe kerültek az orosz irodalmi fejlődéssel az összes balti irodalmak is, hasonlóképpen Románia irodalmi élete is. Az orosz irodalommal való kapcsolatok így egész Kelet-Európa irodalmi életében élre kerültek. E kapcsolatok — az egyes országokban kialakult sajátos feltételeknek megfelelően — több-kevesebb intenzitással mindenütt hatottak és hatnak még napjainkban is; ma természetesen már teljesen új, szilárdabb alapon fejlődnek tovább.

A társadalmi viszonyokban végbemenő változásoknak a kapitalizmus egyre erősödő kifejlődése során sok olyan történelmi esemény és jelenség lett a következménye, melyek a XVIII. század közepétől kezdődően valamennyi kelet-európai irodalomra kihatottak s fejlődésüknek szemmel láthatóan azonos ritmust és azonos irányt adtak. Az egyes országokban kialakult hazai, belső viszonyoknak megfelelően a felvilágosodás korszakában új irodalmi alkotómunka indult el. A francia polgári forradalom és annak következményeként a napóleoni háborúk lázba hozták csaknem egész Európát. A hazai burzsoázia mindenütt megerősödött és vele az irodalmi alkotómunkát inspiráló hazaszeretet új jelentést és új formát nyert. Az idegen uralkodóosztályoktól rabigába hajtott országokban az irodalom egyik legfontosabb fegyvere lett a nemzeti szabadságért és a demokratikus jogokért mint a burzsoázia eszményeiért vívott harcnak. Végig a XIX. század folyamán valamennyi kelet-európai irodalom a maga sajátos érdekeinek megfelelően, melyek a mindinkább élesedő osztályellentétek folytán eltérőek voltak, válaszolt azokra a nagy forradalmi megmozdulásokra, melyek a kontinensnek ezt a részét az első világ-háborúig megrázkódtatták. Az irodalomban mindenütt érvényre jutott az embernek és a társadalomnak egyre mélyebb és sokoldalúbb ábrázolása.

Az egyes kelet-európai irodalmak közötti kölcsönös kapcsolatok és kölcsönhatások összehasonlító kutatása előtt így ebből a szemszögből nézve hatalmas perspektívák és feladatok állanak. Külön-külön meg kell majd világítani azokat a szinte végeláthatatlanul felsorakozó jelenségeket, melyek a regionális komplexust alkotó kelet-európai irodalmi tevékenységen belül közeledést, vagy távolodást eredményeznek. Az irodalomtudomány egészen a legutóbbi időkig még nagyon is foglya volt a különböző elavult előítéleteknek, melyek még a burzsoázia uralmának idejéből öröklődtek át. Éppen ezért feltétlenül szükséges, hogy eltávolítsuk mindazokat a korlátokat és mesterséges sorompókat, melyeket a burzsoa nacionalizmus állított országaink közé, hogy az irodalmi fejlődésnek mint egységes folyamatnak a maga sajátos nemzeti sokszínűségében való, történetileg hű megértését lehetetlenné tegye, vagy megnehezítse. Ez a körülmény méginkább megvilágítja azoknak a *nemzeti irodalom-csoportoknak* sajátos vonásait, melyek hosszabb-rövidebb ideig *nagy államképződmények* keretei között éltek, mint amilyen a cári Oroszország, vagy a Habsburg-Monarchia volt. Kiváltképp az egykori Ausztria-Magyarország területén kialakult irodalmakban mutatkozott évszázadok hosszú során át számos olyan közös jelenség, amely ezeket az irodalmakat a közös ellenség ellen vívott közös harcban összekapcsolta egymással. A cári birodalom területén található irodalmakban szintén hasonló szerepe volt a cári despotizmusnak, amely ellen valamennyi érintett nép írói kritikusan és harcosan léptek fel.

Tudományos és az igazságnak megfelelő értékelésre vár a kelet-európai irodalmak kölcsönös kapcsolatainak és kölcsönhatásának a XX. század első felében, elsősorban pedig a *két világháború közti periódusban* kialakult sokszínű képe is. A Nagy Októberi Szocialista Forradalom óta Kelet-Európa két részre oszlott: egyfelől ott volt a fiatal Szovjetunió, másfelől a kapitalizmus régi világa. A kelet-európai irodalmak jelentős része az imperialista nyugati hatalmak politikája által meghatározott feltételek között fejlődött. Egyes nemzeti irodalmak most már az újonnan megalakult, önálló államok keretei között fejlődhetnek tovább. De milyen volt a közöttük levő kapcsolat, hogyan hatottak egymásra? Miközben az úgynevezett kis-entente

burzsoá államai az irodalom területén is igyekeztek erősíteni és elmélyíteni az együttműködést, ugyanakkor másfelől akadályozták ezt az együttműködést más országokkal, főként pedig a szovjet irodalommal. Az irodalom területére rendkívüli mértékben behatolt a nemzeti sovinizmus, mely gyakran az újonnan alakult államok burzsoáziája közötti ellenségeskedéssé fajult, mint például Csehszlovákiában és Jugoszláviában. Mindeme kelet-európai irodalmak tematikájában nagymértékben az első világháború emlékei és élményei, a fokozódó gazdasági válság, a nyomor és munkanélküliség keserves tapasztalatai tükröződtek. A különféle belső ellentmondások ellenére is a közös, vagy rokon problematika így dialektikus egységbe kapcsolta e terület irodalmi tevékenységét.

A *Nagy Októberi Szocialista Forradalom* közben teljesen új alapokat teremtett a művészi alkotómunka számára a Szovjetunió valamennyi népének irodalmában. Mindenütt, ahol a régi osztálytársadalom a rabigába hajtott tömegeket az analfabétizmus színvonalán tartotta, — a forradalom előmozdította az új nemzeti irodalmak kibontakozását. A Szocialista Szovjet Köztársaságok Szövetségének hatalmas területein — s nemcsak Európában, hanem Ázsiában is — óriási mértékben kiszélesedett és bámolatos módon virágzásnak indult az új irodalmi élet. Valamennyi szovjet irodalmat — a bennük szükségszerűen jelentkező nemzeti sajátosságok ellenére — a közös forradalmi harc és a szocializmus közös felépítésének lelkesült pátosza hatotta át. Az első szocialista állam diadalmas példája új erőt öntött a többi kelet-európai országok munkásosztályába is. Magával ragadta a legkülönbözőbb nemzetek haladó művészeit is és alkotó munkásságuknak közös tematikát adott. Mindezzel hozzájárult a jövőendő egységes szocialista világ talajának előkészítéséhez.

A *második világháború*, a náci megszállás szörnyű évei, a Szovjetuniónak a hitleri fasizmus feletti diadala, a *szocialista világrendszer kialakulása*, a tartós békéért vívott harc — mindez hatalmas egységes komplexussá forrasztotta Kelet-Európa csaknem valamennyi népét és irodalmát. E komplexushoz néhány más regionális területen elhelyezkedő nép és irodalom is hozzátartozik. A nyugat-európai irodalmak közül a Német Demokratikus Köztársaság irodalma szilárd tagja a szocialista tábornak, más földrészek szocialista országainak irodalmáról nem is szólva. Mindezekben az országokban az íróknak közös vagy hasonló problématikájuk van, mely ugyanakkor a társadalmi viszonyoknak és a művészi hagyományoknak megfelelően különbözik is egymástól. Mindeme irodalmak közös erővel segítik a kommunizmus útjának kiépítését.

És itt egy elvi kérdés merül fel: *vajon a kelet-európai irodalmak fogalma egybeesik-e a szocialista országok irodalmának fogalmával?* Természetesen nem ez a helyzet. A szocialista országok és irodalmak köre ma már messze túlnőtt Kelet-Európa területén. Más művelődéspolitikai zónákban is ott találhatjuk már a szocializmus és kommunizmus új világának úttörőit. Merész építőkként ott vannak ma már valamennyi földrész haladó művészei között. A velük és alkotómunkásságukkal való kapcsolat kérdését magánál a kelet-európai irodalmak tanulmányozásánál sem hagyhatjuk figyelmen kívül, mivel e kapcsolat, lényegét tekintve, számtalan kölcsönös érintkezés hordozója. A szocialista irodalmak fogalma más kategóriába tartozik, mint a kelet-, nyugat-, vagy észak-európai stb. irodalmak regionális-földrajzi fogalma. A szocializmus és a kapitalizmus világa közötti ellentét a legmagasabb és legátfogóbb kritérium, melyhez az emberi társadalom fejlődése napjainkig eljutott. Hatal-

mas, embermilliókat átfogó csoportokat foglal ez magában a földkerekség minden táján. Magasan fölötte áll ez minden más eddigi kritériumnak, melyet az emberiség felosztására alkalmaztak, vagy a jövőben alkalmazni fognak.

A kelet-európai irodalmak fejlődésében is megfigyelhettük, miképp ment végbe a legkülönbözőbb kritériumok szerint a különböző csoportokra való tagolódás folyamata. Olykor a nemzeti és nyelvi rokonság, majd meg a földrajzi közelség és közvetlen szomszédság volt az a kritérium, mely lehetővé tette az egyes irodalmak közötti kapcsolatok kialakulását. Jelentős mértékben hatott e kritériumok jellegére a feudalizmus és kapitalizmus a maga kísérő jelenségeivel, mint amilyenek az egyházak és vallások közötti különbség, az államképződmények közötti ideiglenes határok, a kikerülhetetlen osztályharc, háborúk, megszállások és más súlyos-kihatható történelmi tények, voltak melyek összekapcsolták az egyes országok irodalmi tevékenységét vagy különböző csoportokra tagolták szét őket s ezek a kritérium minemősége és történelmi súlya szerint hol terjedelmesebbek, hol szűkebbek voltak. Ennek megfelelően tolódtak el, vagy változtak meg az egyes csoportok közötti határvonalak is.

A kelet-európai irodalmak közötti változatos kapcsolatok képe így több mint ezerestendős időszakon át egyetlen óriási katlanhoz hasonlítható, mely szüntelenül forrt és kavargott. E rohanó örvénylés sodró áramlatai emellett nem véletlenszerűen, vagy anarchikusan alakultak ki. Irányukat, mennyiségüket és minőségüket mindig ama gigantikus hajtóerők határozták meg, melyeket a mindenkori uralkodó társadalmi rendszer termelt ki magából. Közvetlenül e hajtóerőkre reagált s e hajtóerőknek volt szükségképpen alárendelve az irodalmi alkotómunka is, melynek éppen ez okból különböző csoportokra kellett tagolódnia. Méghozzá ez a differenciálódás nem csupán az egyes nemzeti irodalmak mint komplexusok között ment végbe hanem igen gyakran — a kritérium jellegének megfelelően — egyugyanazon nemzeti irodalmon belül is, melyet az osztályérdekek tagolnak szét csoportokra. Magától értetődik természetesen, hogy a többi világrészek irodalmi tevékenysége is hasonló viharos fejlődési folyamaton ment át, miként a kelet-európai irodalmaké.

A kelet-európai irodalmak kölcsönös kapcsolatainak és kölcsönhatásainak kutatása tehát továbbra is valamennyi kelet-európai irodalomra fog koncentrálni. Továbbra is figyelemmel fogja kísérni mind a szocialista országok, mind pedig a Kelet-Európa kapitalista részéhez tartozó területek irodalmi életét. S itt egy dolog bizonyos: még világosabban megmutatkozik majd a minőségi különbség a különböző társadalmi rendszerekben folytatott irodalmi alkotómunka lehetőségei között. A szocialista irodalmaknak szerte a világon nem kell félniök egy ilyen szembesítéstől. Egybevetésükben is a két ellentétes társadalmi rendszer közötti békés versengés egy része tükröződik.

Ha a kelet-európai irodalmak történetének megrajzolandó összképére gondolunk, úgy ezen nem ennek a regionális csoportnak a világirodalom egységes fejlődésén belül a többi analóg regionális csoportoktól való valamiféle izolálását értjük. Teljesen tudománytalanoknak kell minősítenünk a nyugati polgári komparatisták az irányú próbálkozásait, hogy a nyugat-európai irodalmakat olyan egységes komplexusként ábrázolják, mely nemcsak hogy önmagában zárt egység, de fölötte is áll a többi irodalmaknak. Ám épp ily tudománytalan lenne, ha mi a kelet-európai irodalmak összképét a világ többi irodalmaitól izoláltan akarnánk megrajzolni. Ennek a fordítottja a helyes.

Mégha a kelet-európai irodalmak sajátos vonásait mutatjuk is be, itt se veszítünk el soha szemünk elől azt az ismert tényt, hogy ugyanakkor emellett valamennyi kelet-európai irodalmat kisebb-nagyobb intenzitással működő, széleskörű kapcsolatok fűzték minden történelmi periódusban Európa többi részeinek — adott esetben más földrészeknek is — az irodalmához. Ilyen szakadatlan, sokoldalú együttműködés nélkül semmiféle irodalmi fejlődés nem képzelhető el földünkön.

A világ valamennyi irodalma közötti kölcsönös kapcsolatok állandó figyelembevétele elősegíti azt is, hogy a kelet-európai irodalmak körén belül is megvilágíthassuk fejlődésük olyan alapvető jelenségeit, mint a különböző *irodalmi irányzatok, műfajok, témák, művészi stílus stb.* Ennek kapcsán az összehasonlító-történeti kutatás kimutatja egyfelől ez irodalmak nemzeti sajátosságait a világirodalom egyenlőtlen fejlődésének elve alapján, másfelől elősegíti, hogy e jelenségek lényegét az össz-világirodalom fejlődésfolyamatának szemszögéből világítsuk meg.

Ez okból tartom nemcsak lehetségesnek, de fölöttébb szükségesnek is *a kelet-európai népek szintetikus irodalomtörténetének megírását az összehasonlító módszer segítségével.* Bizonyos részleges előmunkálatok e vonatkozásban már történtek. Rendelkezünk a szláv irodalmak összehasonlító történetével, mely természetesen új koncepciót igényel. Emellett előkészületben van a szovjet irodalmak egységes történetének kiadása. Több mint százhusz esztendővel ezelőtt jelent meg Budapesten Kollár tollából a szláv irodalmak irodalmi kölcsönösségének programja, míg tíz évvel korábban Šafařík a szláv irodalmak első közös történetét adta ki Budán (*Geschichte der slavischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*, Ofen 1826). Itt az ideje, hogy budapesti konferenciánk ösztönzésére hozzákezdjünk egy olyan mű kidolgozásához, mely teljesen más elvekből, a szocialista internacionalizmus elveiből kiindulva, a népek közötti testvéri kapcsolatokat fogja kidomborítani s méltó lesz nagy szocialista korszakunkhoz.

EGY KELET-EURÓPAI ÖSSZEHAISONLÍTÓ IRODALOMTÖRTÉNET LEHETŐSÉGEI

A kelet-európai irodalmak összehasonlító vizsgálatának szükségességét régóta érzik mind a szláv, mind pedig a Kelet-Európában élő nem szláv népek irodalmának kutatói. De annak ellenére, hogy az utóbbi fél évszázadban már jelentékeny kutatások és eredmények is voltak ezen a területen, még mindig a feladatok helyes kijelölésénél tartunk. Nem alakult még ki átfogó tudományos program és koncepció a kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet számára. Enélkül pedig az újabban örvendően fellendülő kutatások sokszor esetlegesek és nem a legfontosabb kérdések megoldására irányulnak. Rendszeres kutatómunka legfeljebb az egyes nemzeti irodalmak szempontjából folyik annak a helyes felismerésnek következtében, hogy egyik irodalom fejlődése sem érthető meg a vele rokon irodalmak ismerete, a velük való állandó összehasonlítás, a közöttük levő kapcsolatok tekintetbevétele nélkül. Az összehasonlító irodalomtudománynak azonban csak egyik célja az egyes nemzeti irodalmak mennél jobb és teljesebb, és a szűk nemzeti elszigeteltségen túlemelkedő vizsgálata, a másik és még nagyobb horderejű cél egy általános irodalomtörténeti szintézis létrehozása.

Egy ilyen nemzetközi irodalomtörténet megteremtése természetesen még igen távoli feladat. Hiszen ennek a világ összes nagy kulturái irodalmi fejlődését kell majd összegeznie s ehhez hasonló feladatot eddig még a sokkal kedvezőbb helyzetben levő művészettörténet és zenetörténet sem tudott megnyugtatóan megoldani. Az európai és ázsiai irodalmak összehasonlító vizsgálata terén a tudomány szinte még csak az első lépéseket tette meg, bár egyes tudósok, mint N. I. Konrad, V. M. Zsirmunskij, R. Étiemble már jelentékeny eredményeket tudtak felmutatni. Reálisabb célként egyelőre csak az európai irodalmak összehasonlító történetének megírása lebeghet az összehasonlító irodalomtörténet művelőinek szeme előtt. Olyan neves képviselői, mint R. Wellek és J. Voisine az összehasonlító irodalomtudomány feladatairól szólva egy ilyen szintézis létrejöttét sürgetik, mások pedig, mint P. van Tieghem és W. P. Friederich már kísérletet is tettek egy ilyen szintézis vázlatos összeállítására. Ezek a szintézis-javaslatok és kísérletek általában a „nyugati irodalmak” összefoglalásáról szólnak. Ez alatt az európai és az Európából kisugárzó (tehát Észak- és latin-amerikai, dél-afrikai és ausztráliai) irodalmak együttesét értik, lényegében azokat, melyeket az *Encyclopédie de la Pléiade* nagy irodalomtörténeti kézikönyvének második kötete *Littératures occidentales* címen összefoglal. Ebbe a keretbe beleértik tehát a szláv és a nem szláv kelet-európai irodalmakat is, ezeket is részül tekintik annak az „összefüggő nyugati irodalmi hagyománynak, melyet számtalan kölcsönkapcsolat hálózata sző át”. (Wellek; *Comparative Literature*, Chapel Hill 1959, I, 150.) Ha azon-

ban van Tieghem és Friederich összefoglalásait vagy egy, a „nyugati irodalmi hagyomány” történetét oly sokoldalúan vizsgáló méltán nagyhírű művet, mint E. R. Curtius *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948) című könyvét nézzük, akkor messzemenően igazolva láthatjuk J. Voisine-nek azt a megállapítását, hogy egyelőre még „a nyugati területen belül is széles zónák maradnak homályban”. (*Revue de l'Enseignement Supérieur* 1957. 3. 63.) Voisine itt elsősorban a szláv világra utal, de ezt nyugodtan általánosíthatjuk egész Kelet-Európára. Curtiusnál Európa a német és olasz nyelvterületnél végződik, noha a lengyelek, csehek, magyarok, horvátok irodalma is a „latin középkorban” formálódott és jelentékeny mértékben a közös antik örökségre épült. Friederich könyvében találkozunk ugyan a XIX. század nagy orosz íróival, a lengyel romantika és realizmus néhány nagy képviselőjével, ezenfelül még a *Kalevala*, Eminescu és a magyar írók közül Zrínyi, Petőfi és Madách említésével, a nagy orosz realisták tárgyalását kivéve azonban mindez nem több néhány jelentéktelen említésnél. És bár van Tieghem — hála a kelet-európai tudósokkal való személyes kapcsolatainak — viszonylag bőven szerepelteti a kelet-európai irodalmak kiemelkedő képviselőit, nem ad többet ezen írók valamely fejezetbe való sokszor igen önkényes és szerzetlen beletározásánál. Nyugodtan állíthatjuk tehát, hogy mindezen összefoglalásokban a kelet-európai irodalmak legfeljebb amolyan elhanyagolható appendixként szerepelnek az egy orosz kivéve, amely a múlt évszázadban világnyelvvé és az ún. nagy irodalmak sorába emelkedett. A „nyugati irodalmak” története címén így akarva vagy akaratlanul a nyugat-európai irodalmak történetét írták meg.

Hosszan lehetne sorolni azokat az okokat, amelyek ezt a mostoha bánásmódot, a kelet-európai irodalmak egyetemes szempontból is számottevő értékeinek nem kellő figyelembe részesítését előidézték. Szerepet játszik ebben a nyelvek nem ismerete, a megfelelő színvonalú fordítások csekély volta, valamint, hogy az egyes kelet-európai irodalmak kutatása túlságosan, sőt kizárólagosan nemzet-centrikus volt s a kelet-európai irodalomtörténészek sem igyekeztek saját irodalmukat egyetemesebb szempontok szerint vizsgálni. Az összehasonlító kutatások is többnyire csak arra irányultak, hogy feltárják külön-külön az egyes irodalmaknak a nagy nyugat-európai irodalmakkal való összefüggéseit, ami szükségképpen azokat a jelenségeket emelte ki, amelyek a nyugat-európai fejlődéshez képest másodlagosak, amannak többnyire elkésett hajtásai. A nyugat-európai irodalmak oldaláról nézve így valóban úgy tűnhetett, mintha Kelet-Európa irodalmi — egy német kutató szavai szerint — „gyarmati irodalmak” volnának a nagy nyugati irodalmakhoz viszonyítva. Ez ellen a látszat ellen a kelet-európai népek írói és tudósai már évszázadok óta újra meg újra tiltakoztak, de ennek során a helyes észrevételek gyakran keveredtek a nemzeti értékek kicsinyes túlbecsülésével, a romantikus nacionalista elfogultsággal és egyoldalúsággal.

A mai összehasonlító irodalomtörténeti kutatásoknak nem ajánlatos ezt a hagyományos és eredményre nem vezető vitát folytatniok. Nem azt kell elsősorban vitatni, hogy egyik vagy másik kelet-európai irodalom vagy annak valamely írója és alkotása értékét, jelentőségét tekintve hogyan viszonyul a vele egykorú vagy hasonló jellegű nyugat-európai jelenségekhez. Még kevésbé vezethet célra, ha az egyes irodalmak kutatói azon versengenek, hogy kimutassák, melyik irodalom adott többet, nyújtott több értéket az egyetemes európai irodalmi fejlődés számára. A kérdés lényege véleményem

szerint az, hogy van-e a kelet-európai irodalmak fejlődésének egy, a nagy nyugati irodalmakétól bizonyos fokig eltérő útja, hogy vannak-e ezeknél az irodalmaknál a sok évszázados fejlődésnek olyan sajátosságai, az irodalom alakulásának olyan törvényszerűségei, melyek a közös európai jelenségeknek a nyugat-európai fejlődéstől nem egy tekintetben eltérő, de a tudomány számára nem kevésbé értékes megnyilvánulásait hozták létre. Létezik-e egy kelet-európai irodalmi fejlődés, van-e a kelet-európai irodalmaknak közös története? Ezt a kérdést kell mindenekelőtt eldönteni, erre a kérdésre kell elsősorban válaszolniuk a kelet-európai irodalmak kutatóinak.

A kelet-európai irodalmak egy-egy csoportjának nagyobb egységbe foglalását az irodalomtudomány eddig többféle módon kísérte meg. A legrégibb és legtöbb hagyománnyal rendelkező kutatási ág ezek között a szláv irodalmak együttes összehasonlító vizsgálata. A nyelvrokonság, az egyes szláv népeket egymáshoz fűző történelmi és kulturális kötelek nyilvánvalóvá teszik, hogy az összehasonlító szláv irodalomtörténet a tudomány számára igen gyümölcsöző terület. Több jelentős vállalkozásra került eddig már sor ezen a téren Jan Máchal háromkötetes összefoglalásától kezdve D. Csizevskij *Outline of Comparative Slavic Literatures* (1952) c. vázlatáig. Csizvskij, munkája bevezetésében, kitér azokra a speciális kérdésekre és nehézségekre, melyek a szláv összehasonlító irodalomtörténet kutatói előtt tornyosulnak. Ezekből a megjegyzéseiből kitűnik, hogy milyen jelenségeket tart ő a szláv irodalmak történeti fejlődése specifikus jelenségeinek. Nem érintve most azt a kérdést, hogy szerencsésen ragadta-e ki a szerző a szláv irodalmak legjellemzőbb közös specifikumait, néhány példán keresztül nézzük meg, vajon az általa említettek jellegzetesen szláv sajátosságok-e.

Orosz, ukrán, szlovák példákra hivatkozva említi többek között a szláv irodalmaknak a folklórral való, a nyugati irodalmakénál jóval szorosabb összefüggését. Ez kétségtől igaz, de vajon nem ugyanez jellemző-e Kelet-Európa nem szláv irodalmaira is? Elég utalnunk a *Kalevalát* létrehozó finn, a *Kalevipoeg*et megalkotó észti irodalomra, a folklórral oly szoros kapcsolatban álló románra, vagy a népköltészet segítségével megújuló XIX. századi magyar költészetre s máris nyilvánvaló, hogy nem külön szláv, hanem általános kelet-európai jelenségről van szó. Sőt van olyan szláv irodalom, mint a múltban leginkább polgárosodott cseh nép irodalma, mely lényegesen kevésbé kapcsolódik a folklórhoz, mint az említett nem szláv irodalmak bármelyike. Fontos Csizvskij következő megállapítása is: „A szláv irodalmak sok esetben saját fejlődési útjukat követik, és ez nem, vagy csak tökéletlenül esik egybe a világirodalom szakaszaival.” (5. l.) Mindezt szórul-szóra elmondhatjuk a magyar és a román irodalomról is ezeknek az irodalmaknak a korszakai sokkal inkább az őket környező szláv irodalmak megfelelő periódusai-val esnek egybe időben, mint a nagy nyugati irodalmakéval. Nem tekinthető sajátosan szláv irodalomtörténeti jelenségnek az sem, hogy a XVIII. század végén, vagy a XIX. század elején a legtöbb szláv népnél nagyarányú nyelvi reformra került sor, s az írók egyik elsőrendű feladatává vált a nyelv alkalmassá tétele a korszerű polgári és nemzeti igények kielégítésére. Nagyarányú nyelvújítás volt ugyanebben az időben a románoknál és a magyaroknál is, de a finn, az észti, sőt az újjörög irodalom is ekkor a nyelvi kérdés megoldásával küszködött. Nyilvánvaló, hogy itt a kelet-európai népek társadalmi és kulturális fejlődésének bizonyos elmaradottságáról volt szó, ami szükségessé tette a gyorsabb fejlődés nyelvi eszközeinek a megteremtését, s nem a szláv

irodalmak valamely külön jellegzetességéről. De még amikor olyan konkrét jelenségekre hivatkozik Csizevszkij, mint pl. az óegyházi szláv nyelv használatának egységbe forrasztó szerepére, vagy a huszitizmusra, akkor is rögtön adódik a korrekció szükségessége, hiszen a románok irodalma is óegyházi szláv nyelven kezdődött, a huszitizmus viszont a cseh és a szlovák irodalom mellett éppen a magyarban talált leginkább visszhangra. Ha tovább folytatnám a Csizevszkij által specifikusan szlávnak tartott jelenségek vizsgálatát, akkor végül csak az maradna meg kizárólagosan közös szláv jelenségnek, ami szorosan a nyelvhez kapcsolódik, vagyis a metrika, a stilisztika bizonyos sajátosságai, — bár a jövőbeni kutatás még ezen a téren is hozhat meglepetéseket.

Hasonló eredményre juthatunk akkor is, ha a szláv irodalmak egy korszakának részletesebb összehasonlító feldolgozását vesszük szemügyre, mint Angyal Endre nemrég megjelent érdekes könyvét a szláv barokkról (*Die slawische Barockwelt*. 1961). Azok a jelenségek, melyeket gyakorta „echt slawisch”-nak nevez, rendre megtalálhatók egyes nem szláv kelet-európai irodalmakban is. Ennek maga a szerző is tudatában van és ezért kénytelen is a magyar és a román irodalom számos jelenségét belevonni tárgyalásának a körébe. Így gyakran éppen az ő könyvéből derül ki, hogy amit — mondjuk — a horvát barokk irodalomban mint szláv jelenséget regisztrál, az közelebbi rokonságra lel a szomszédos magyarok egykorú irodalmában, mint esetleg a távolabbi ukránban vagy oroszban. Ezért anélkül, hogy tagadni akarnám a szláv összehasonlító irodalomtudomány létjogosultságát, arra a végeredményre kell jutnom, hogy a kutatásnak ez az iránya önmagában nem képes a kelet-európai irodalmak komplex problematikáját kielégítően megragadni, önmagában nem képezheti alapját a kelet-európai irodalmak összehasonlító történetének. Bármennyire is a szlávsághoz tartozik Kelet-Európa népeinek döntő többsége, s bármennyire is a szláv irodalmak járultak hozzá a legtöbbször Kelet-Európa közös irodalmi kincsestárához, a gyarapításához, Kelet-Európát a szlávokkal, a kelet-európai irodalmat a szláv irodalmakkal azonosítani a múltban gyökerező nacionalista romantika ápolása volna.

A kelet-európai irodalmak együttes összehasonlító vizsgálatának szláv iránya mellett, sőt bizonyos fokig azzal szemben állt a kutatások ún. dunatáji, vagy kevésbé szerencsés elnevezéssel közép-európai koncepciója. Dunatáj illetve Közép-Európa alatt itt a dunavölgyi népek lakta területet értették, gyakran Ausztriát is beleértve; olykor pedig a lengyeleket, sőt ukránokat is idevonták, kiterjesztve ezzel a fogalmat a német, olasz és orosz nyelvterület közé eső sok nép által lakott egész hatalmas zónára. Nem lehet tagadni, hogy ennek az elképzelésnek is vannak reális alapjai. A történelem folyamán különböző politikai, gazdasági és társadalmi körülmények gyakorta vezettek itt több népnek egyetlen államban való együttélésére, és különböző államok rövidebb vagy hosszabb ideig tartó egyesülésére. Elég itt a soknemzetiségű régi Magyarországra, a magyar–horvát perszonálunióra, de különösen az oly szívós, s idővel nemcsak osztrák, cseh, szlovák, magyar, román és délszláv, hanem jelentős lengyel és ukrán területeket is magába foglaló Habsburg-birodalomra utalnunk, hogy lássuk: az itt élő szláv és nem szláv népek közötti szoros kölcsönös kapcsolatok számára adva voltak a történelmi feltételek. Hogy mindez az itt élő népek között közös szellemi, irodalmi törekvéseket eredményez, azt már igen korán felismerték, amint azt a Konrad Celtis által 1500 táján — osztrák, cseh és magyar humanisták részvételével megalakított

Sodalitas Litteraria Danubiana példája mutatja. Az ún. Dunatáj irodalmi egységének gondolata tehát már a XVI. század elejéről származik.

Az irodalomtudomány viszonylag későn kezdte ezeknek az adottságoknak a konzekvenciáit levonni. Elsőnek egy magyar germanista, Bleyer Jakab állította fel azt az elméletet, hogy a dunavölgyi irodalmak, elsősorban a magyar, Bécs szellemi kisugárzásának a függvényei; hogy ezeket az irodalmakat Bécs központi, irányító szerepe fogja egységbe; s hogy a nyugat-európai irodalmak eredményeit is elsősorban az osztrák főváros közvetíti. Ez a kérdést leegyszerűsítő, egyoldalú álláspont, mely egyre inkább a kelet felé törő német imperializmus igazolására törekedett, erős kritikát váltott ki. A legjelentősebb e téren Eckhardt Sándornak az 1931-ben Budapesten megrendezett I. nemzetközi irodalomtörténeti kongresszuson elhangzott előadása, mely meggyőzően cáfolta a Bécs egyedüli közvetítő szerepéről szóló téves állítást, másrészt pedig rámutatott a magyar irodalomnak a környező irodalmakra gyakorolt hatására, s különösen Buda és Pest igen fontos szerepére a román, szerb és szlovák irodalmak XIX. század-eleji megújulásával kapcsolatban. Bár Eckhardt korántsem általánosította egyoldalúan — tényeken alapuló — megállapításait, a magyar összehasonlító irodalomtörténeti kutatás a két világháború között mégis a magyar irodalomnak a román, szlovák, délszláv irodalmakra gyakorolt hatását vizsgálta elsősorban, kevesebb gondot fordítva azokra az ösztönzésekre, melyeket a magyar irodalom kapott a környező népektől, bár az ezirányú kutatások sem hiányoztak teljesen.

A közép-európai, vagy dunatáji összehasonlító irodalomtörténeti kutatás a 30-as években, valóságos mozgalommá nőtt, melynek nemcsak kitűnő tudósok, de jelentős írók is propagálói voltak. A reális tudományos felismeréseken túl sokféle egészségtelen és egészséges politikai tényező befolyásolta ezt a munkát. Mindenekelőtt a magyar nacionalizmus, amely ezt a kutatási irányt eleve népszerűtlenné tette a magyarsággal szomszédos népek irodalomtudományában, hiszen akarva akaratlanul ott bujkált sokszor e művekben a magyar kultúrának, a magyar irodalomnak a Dunavölgyében betöltött állítólagos történeti vezetőszerepének hamis eszméje, s a fentebb tárgyalt szláv egység koncepciójának magyar nacionalista oldalról való bírálata. Másrészt érvényesült a közép-európai kisebb népek egymásrautaltságának és összefogásának, részben német, részben oroszellenes éllel, illetve antifasiszta vagy szovjetellenes jelleggel, vagy pedig egyszerre mindkettővel megfogalmazott gondolata. De komoly erővel jelen volt ugyanekkor a nemzeti ellentétek által szembeállított népek megbékélését elősegítő pozitív törekvés is ezeknek a kutatásoknak a során. E politikai indítékok egy része, a nacionalista és szovjetellenes szempontok, természetesen nagy tehertételt jelentettek a Magyarországon felvirágozott közép-európai összehasonlító irodalomtörténeti kutatás számára, s ezért van az, hogy eredményei között sok a vitatható, vagy pedig, hogy a helytálló tudományos megállapítások gyakran zavaró mozzanatokkal keverednek.

Mindezek ellenére a dunatáji, közép-európai kutatás igen nagy tudományos anyagot hordott össze, mely alapot szolgáltatathatott az első szintéziskísérlethez is. Egy ilyen dunatáji összehasonlító irodalomtörténeti szintézisnek a vázlatát Gáldi Lászlónak köszönhetjük, aki *A Dunatáj nyelvi alkata. A Dunatáj irodalmi fejlődése* (1947) című munkájában a magyar komparatiztika e kétségtelenül jelentős termékében, higgadtan összefoglalni igyekezett az ezirányú kutatások eredményeit. Ennek az összefoglalásnak a fényé-

ben megállapíthatjuk, hogy a közép-európai összehasonlító irodalmi kutatás figyelemre méltó és helytálló összefüggések egész sorát tárta fel. De ha azt vizsgáljuk, hogy vannak-e és melyek az európai irodalmak dunatáji specifikumai, akkor kiderül, hogy ezek lényegüket tekintve, nem térnek el, még kevésbé állíthatók szembe az orosz irodalom sajátágaival, hanem a legtöbb esetben párhuzamosak, megegyezők azokkal. Sőt a történelmi fejlődés során egyes közép-európai népek irodalma gyakran közelebb állt az oroszhoz, mint valamely másik dunavölgyi népéhez. Felmentve érzem magam az alól, hogy mindezt tényekkel dokumentáljam, annál is inkább, mert ezzel a szóbanforgó összefoglalás szerzője, Gáldi László is tisztában van. Utal is könyvében az orosz hasonlóságokra, újabb műveivel pedig éppen azoknak egyike, akik az orosz és a közép-európai irodalmak közötti összefüggésekre, kapcsolatokra, párhuzamosságokra vonatkozó ismereteinket jelentékenyen gyarapították.

Miként nem lehetséges Kelet-Európa irodalmait a nem szláv népek irodalma nélkül szemlélni, ugyanígy és még kevésbé lehet a kelet-európai irodalom problematikáját csak a Duna-völgyéből nézve és az orosz irodalmat kirekesztve vizsgálni. Míg a kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet szláv koncepciója mögött egy össz-szláv nacionalizmus romantikája él tovább, addig a dunatáji koncepció viszont a történelem által már régen és végleg időszerűtlenné tett egykori államkomplexusok, az Osztrák-Magyar Monarchia és az úgynevezett „nagy” Magyarország anakronisztikus öröksége.

A kelet-európai összehasonlító irodalomtudomány igazán eredményes csak akkor lehet, ha nem korlátozza anyagát, vizsgálatait sem nyelvileg, sem regionálisan, ha a szláv és nem szláv, a dunai és nem dunai irodalmak fejlődési sajátosságait, rokon vonásait együttesen igyekszik megérteni. De mivel a kelet-európai népek túlnyomó többsége a szocialista fejlődés útját választotta és ma már az egymással szoros baráti kapcsolatokban álló szocialista államok rendszerében él, vajon a kelet-európai összehasonlító kutatások — tautológiával szólva — kelet-európai koncepciója, nem a mai társadalmi és politikai helyzet adottságainak a múltba való egyszerű visszavetítése lenne-e? Könnyű bizonyítani, hogy nem, hogy a kelet-európai irodalmaknak nemcsak ma van a közös szocialista törekvések révén egymással rokon, hasonló arculata, hanem múltbeli fejlődési útjukban is számtalan rokon, párhuzamos vonás van, melyek megengedik, sőt megkívánják, hogy egy közös és külön kelet-európai irodalmi fejlődésről beszéljünk az európai irodalom történetének nagy egységén belül. Maga a gondolat sem most keletkezett, nem is kelet-európai kutató részéről.

Egy a nemzetközi irodalomban meglehetősen elfeledett német munka, K. Dieterich *Die osteuropäischen Literaturen in ihren Hauptströmungen vergleichend dargestellt* (1911) című könyve kísérelte meg először valamennyi kelet-európai irodalom történetének összehasonlító felvázolását. Ennek a félévszázaddal ezelőtt megjelent munkának az adatai igen pontatlanok, módszere és szemlélete pedig már rég elavult, ezek bírálataira ezért nem érdemes kitérni. Annál meglepőbb, hogy e fogyatékoságok ellenére is sok benne a helyes felismerés. Így helyesen állapít meg több olyan jellegzetességet, amely szinte valamennyi kelet-európai irodalomnak egyaránt sajátja, s amely ezeket együttesen különbözteti meg Nyugat-Európa nagy és kis irodalmaitól egyaránt. E jelenségek között említi a folklór különlegesen nagy szerepét, amire más összefüggésben már utaltam, valamint az ezen irodalmak fejlődésében a XVIII. század végén, illetve a XIX. század elején végbemenő, hatalmas átalakulás és fordulat

jelentőségét. Tévesen azt mondja ugyan, hogy ezeknél az irodalmaknál a középkor a XVIII. századig tartott, abban azonban feltétlenül igaza van, hogy a modern értelemben vett nemzeti irodalom ezeknél a népeknél valójában csak ekkor bontakozik ki s hogy ezek az újjászülető irodalmak kiemelkedően fontos társadalmi, nemzeti és ideológiai funkciót tölthettek be népük életében. „Egy nemzeti, társadalmi és szellemi felszabadulás végigvitele érdekében — írja — keleten az irodalom vált a legfőbb szellemi harci eszközzé.” (171.) Találósan utal Dieterich a kelet-európai irodalmi fejlődést meghatározó történeti okok közül a mongol és török inváziók okozta pusztításokra, valamint — s ez a legfontosabb — a nyugat-európaihoz hasonló polgárság és városi kultúra hiányára. Dieterich kísérlete természetesen ma már csak történeti előzménynek számíthat a kelet-európai komparatistikában; helyes összefüggések felismerésének és termékeny kutatási szempontok felvetésének az érdemét azonban nem lehet elvitatni tőle. Annál nagyobb kár, hogy kezdeményezésének hosszú ideig alig akadtak pozitív folytatói. A náci Németországban kifejlesztett s ma Nyugat-Németországban tovább ápolt rossz emlékű Ostforschung-ot ugyanis nem sorolhatjuk ezek közé.

Itt volna most már az ideje, hogy a kelet-európai irodalmak kutatói maguk kezdjék el irodalmaik közös fejlődési törvényszerűségeinek a vizsgálatát. Ha figyelembe vesszük és összekapcsoljuk az összehasonlító szlavisztikai és az összehasonlító közép-európai kutatások eredményeit, akkor máris egy sor fontos megállapítást tehetnénk. Ezek közül most csak egyetlen, de centrális jelentőségű kérdést érinthetek, a valamennyi kelet-európai irodalom történetében 1800 körül végbemenő nemzeti megújulás problémáját. Ha a legnagyobb mértékben figyelembe vesszük az egyes kelet-európai irodalmak nemzeti sajátságait, akkor is nyilvánvaló, hogy ezek történetét fel lehet és már szinte hagyományosan fel is szokták osztani egy nagyjából a felvilágosodás és a romantika előtti régebbi és egy ezekkel kezdődő újabb nagy korszakra. Sőt egyes kisebb irodalmaknak mint a lett, litván, jiddis, albán irodalomnak a története voltaképpen csak ekkor kezdődik. Kronológiai eltolódások vannak, a nagy fordulat azonban mindenütt az 1800 körüli évtizedekben következett be. A felvilágosodás, majd a romantika megjelenése természetesen a nyugat-európai irodalmak történetében is új korszakok kezdetét jelentette, ez azonban ezekben az irodalmakban nem járt együtt olyan méretű változással, megújulással, mint a kelet-európaiakban. Jellemző, hogy szinte valamennyi kelet-európai irodalom történetében kialakult és elfogadottá vált a „rég irodalom” fogalma, amely ezen irodalmak középkori, reneszánsz és barokk korszakait jelenti. A nyugat-európai irodalmakban senkinek sem jutna eszébe ilyen megkülönböztetés, mivel ezeknek a történetében az 1800 körül végbemenő kelet-európai irodalmi fordulathoz hasonló jelentőségű átalakulás a reneszánsz korban következett be. Nem véletlen, hogy van Tieghem és Friederich egyaránt a reneszánsztól napjainkig próbálták összefoglalni az irodalmak összehasonlító történetét.

• Mindez nem azt jelenti, mintha a kelet-európai irodalmaknak ne lett volna meg a reneszánsz korszakuk, hiszen például a horvátoknak, a magyaroknak, a lengyeleknek virágzó reneszánsz irodalmuk volt, sőt — mint M. P. Alekszejev tanulmányából (FK 1959, 105—28) tudjuk — a reneszánsz és humanizmus megnyilvánulásai az orosz irodalomban sem hiányoztak, pedig ennek története ekkor még teljesen a bizánci-ortodox kultúrkörbe tartozott. Bármekkora volt is azonban a reneszánsz jelentősége a kelet-európai irodal-

mak fejlődésében, több alapvetően fontos vívmánnyal ez a korszak itt adós maradt. Így nem alakult még ki szervezett irodalmi élet és közvélemény, nem alakultak irodalmi társaságok, folyóiratok, nem jött létre irodalmi kritika és kritikai élet. Az irodalom nem szakadt még el a tudománytól, és a gyakorlati írásbeliségtől, mint ahogy a képzőművészet sem függetlenedett ekkor még Kelet-Európában a kézművességtől; s nem vált teljessé a lingua vulgaris diadala sem. Az irodalom így nem válhatott még külön autonóm szférává, önálló tudatformává, nem született meg, illetve nem törhetett utat az irodalomnak mint sajátos művészi ágának az eszméje, szemlélete. Az irodalom belső fejlődésének nem alakulhatott még ki az a tudatos kontinuitása, amely a nyugat-európai irodalmakban a reneszánsz óta megvolt. Mindez csak a felvilágosodás, illetve a romantika korában jött létre, ekkor kezdődött meg a kelet-európai társadalmak polgári átalakulása, ekkor indultak meg nagy erővel a nemzeti mozgalmak, — s az irodalom e célok szolgálatában hirtelen és rendkívüli gyorsasággal alakult át modern értelemben vett irodalommá, évtizedek alatt igyekezve megvalósítani mindazt, amire a nyugat-európai irodalmaknak évszázadok álltak rendelkezésére. Egészen madártávlatból szemlélve a kétféle fejlődést, azt mondhatnánk, hogy míg a nyugat-európai irodalmak nagy megújulása a reneszánsz korában ment végbe a világiság és a humanizmus égisze alatt, addig a kelet-európaiaké a felvilágosodás és a romantika korában a nemzeti eszme jegyében.

Ez a jelenség az az archimedesi pont, amelynek segítségével a nyugat-európai és a kelet-európai irodalmi fejlődés eltéréseinek a lényegét meg lehet ragadni, amelyre támaszkodva a kelet-európai irodalmak közös sajátosságait fel lehet ismerni. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a legtagabb értelemben vett modern irodalomnak ez az 1800 körüli létrejötte Kelet-Európában azzal járt együtt, hogy ezen irodalmak fejlődésében, jellegzetességében számos egymással közös, s a nyugat-európai irodalmakétól eltérő vonást ismerhetünk fel akár a nagy fordulat előtti, akár az azutáni korszakokat illetően. Az ún. régi irodalomra vonatkozóan ezekről a sajátságokról mesteri elemzéseket köszönhetünk D. Sz. Lihacsov szovjet irodalomtörténésznek, aki — igaz, hogy csak az orosz irodalom tanulmányozása alapján — a többi kelet-európai irodalomra is helytálló eredményeket ért el. Nagy kár, hogy műveit a nemzetközi irodalomtudomány kevéssé ismeri. A kelet-európai irodalmak XIX. század eleji nagy fordulatát követő időszakára vonatkozóan pedig Sőtér Istvánnak az Association Internationale de Littérature Comparée 1961. évi utrechti kongresszusán bemutatott úttörő előadása (*Les phénomènes parallèles de la littérature hongroise et de la littérature russe du XIX^e siècle*) szolgáltathat példát az ilyen vizsgálatok gyümölcsöző voltára.

Az a körülmény, hogy míg nyugaton a reneszánsz, keleten pedig a felvilágosodás és romantika korában ment végbe a modern értelemben vett irodalom kialakulása, kiindulópontul szolgálhat e jelenség okának meghatározásában is. A nagy változás ugyanis mindkét fejlődés-típus esetében egyaránt a feudális gazdasági és társadalmi rend válságával, az egyes társadalmak polgári átalakulásának kezdetével függött össze. E tekintetben éppen a reneszánsz korban vált el a nyugat- és kelet-európai gazdasági és társadalmi fejlődés útja. Nyugaton megkezdődött a kapitalista fejlődés, virágzásnak indultak a városok, fokozatosan megszűnt a jobbágyság. Keleten viszont minden addiginál jobban megszilárdult a nagybirtokok rendszere, kialakult a közép-korinál sokkal szigorúbb és kötöttebb ún. második jobbágyság és megrekedt

a városok fejlődése. S mikor három évszázad múlva a XIX. században gyorsan kibontakozott a polgárosodás Kelet-Európa országaiban, ez nem egy ipari, hanem inkább egy agrár kapitalizmus talaján történt, s jó ideig nem a modern értelemben vett polgárság, hanem egy polgárosodó nemesség játszotta benne a vezető szerepet. Ezek az alapvető történeti körülmények, összekapcsolódva a keleteurópai népeknek a tatár és török hódítókkal vívott több évszázados harcával, alapvetően meghatározták az egész kultúrának, s ezen belül az irodalomnak a helyzetét, fejlődését is Európának ebben a részében.

Tudatában vagyok annak, hogy az itt röviden felvázolt kép meglehetősen sematikus, de árnyaltabb megrajzolására most nem volt idő. Nyilvánvaló, hogy mind a nyugat-európai, mind a kelet-európai fejlődés önmagán belül rendkívül differenciált történetileg is, irodalomtörténetileg is. Szándékosan a kelet-európai irodalmi fejlődés alapvető egységét igyekeztem azonban hangsúlyozni, mert véleményem szerint a kutatás mai szakaszában a hasonló, a párhuzamos, a rokon jelenségek és tendenciák kimutatása a fontosabb feladat, hiszen az egyes irodalmak nemzeti sajátosságait már eléggé feltárták a különböző nemzeti irodalomtörténetek. Éppen ennek köszönhető, hogy a kelet-európai irodalmi jelenségek szintetikus vizsgálata a nemzeti eltérések szerinti sokoldalú árnyalással történhet.

Végül nem szabad elfelednünk, hogy a kelet-európai összehasonlító irodalomtörténeti kutatásoknak nem az a céljuk, hogy a kelet-európai irodalmakat kiszakítsák az európai irodalom nagy közösségéből. Ellenkezőleg, a kelet-európai irodalmak szintetikus vizsgálatának s összehasonlító történetük megírásának lépcsőfokká kell válnia az európai irodalmak nagy történeti szintézise számára. S itt most visszakanyarodhatok előadásom kezdeti kérdés-feltevéséhez. A nyugat- és kelet-európai irodalmak közötti összehasonlítás, a párhuzamos jelenségek, tendenciák egymás mellé állítása és tanulásaik levonása csak akkor lehet eredményes, ha a tárgyalt jelenségeket a maguk történeti környezetében, a saját fejlődésükben elfoglalt helyüket, szerepüket figyelembevéve vizsgáljuk. Mint ahogy bármely két irodalom — az olasz és a francia, vagy a lengyel és a magyar — közötti összehasonlítás sem éri el célját, ha az egymással összefüggésbe hozott művek, írók, vagy irányzatok a saját irodalmuk fejlődési törvényszerűségeitől, illetve a saját társadalmukban betöltött szerepüktől, funkciójuktól függetlenül, azoktól elszakítva kerülnek tárgyalásra. Ahhoz, hogy a kelet-európai irodalmak ne függelékszerű, hanem organikus részévé váljanak az európai összehasonlító irodalmi vizsgálatoknak és szintéziseknek, előbb meg kell ismernünk, fel kell tárnunk ezek saját közös történetét, belső fejlődését, az Európa keleti felére jellemző gazdasági és társadalmi adottságok által meghatározott sajátosságait.

Az irodalomtudomány még adós ennek a munkának jelentős részével. Most azonban a lehető legkedvezőbbek a feltételek arra, hogy a kelet-európai irodalmak kutatói összefogjanak ennek a célnak az érdekében. Hiszen míg korábban a mesterségesen is szított nemzeti ellentétek bonyolult hálózata állította egymással szembe a kelet-európai népeket, addig ma hasonló társadalmi rendszerű, közös célokat követő, baráti szocialista országok sora terül el kontinensünk e részén. Mi akadály lehetne a kelet-európai irodalomtörténetészek eddignél szervezettebb nemzetközi együttműködésének, a közös feladatok megoldásának? Talán ez a mi mostani kongresszusunk is elősegíti ezt a nagyon időszerű összefogást, s ezáltal a nemzetközi összehasonlító irodalomtörténeti kutatások fejlődéséhez való hatékonyabb hozzájárulást.

KÖPECZI BÉLA

AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ MÓDSZER ÉS AZ EURÓPAI SZOCIALISTA ORSZÁGOK MAI IRODALMA

Rövid előadásomban a kelet-európai összehasonlító irodalomtudomány egyik részkérdésével szeretnék foglalkozni, amely azonban — véleményem szerint — különleges jelentőségű. Anélkül, hogy az összehasonlító módszer marxista alkalmazásának fontosságát a régebbi irodalomban lebecsülném, fel szeretném hívni ugyanis a figyelmet a módszer hasznosságára a mai irodalmat illetően.

A marxista irodalomszemlélet szerint az irodalmi tény, szoros, bonyolult, dialektikus módon kapcsolódik a gazdasági, társadalmi és kulturális fejlődéshez. Az összehasonlító módszer alkalmazása egyrészt akkor helyes és termékeny, ha a tanulmányozott irodalmi jelenségek közös vagy legalábbis hasonló gazdasági-társadalmi alapokon nyugszanak. Másrészt az ilyen kutatás akkor tud biztos eredményeket felmutatni, ha a különböző irodalmak, irodalmi művek és alkotóik között közvetlen és valóságos kapcsolat áll fenn. Az összehasonlító módszer alkalmazásának eme két formája, tehát a párhuzamosságoknak és az analógiáknak, valamint a hatásoknak a tanulmányozása eredményesen alkalmazható az európai szocialista országok élő irodalmának vizsgálatában.

Ezekben az országokban a felszabadulás után olyan gazdasági-társadalmi és kulturális fejlődést találunk, amely a lényegét tekintve, közös jellegzetességeket mutat, anélkül, hogy kizárná a nemzeti sajátosságokat. Ez a fejlődés befolyásolta az irodalom kibontakozását is: a különböző szocialista országok irodalmában 1945 után sok közös vonás tűnik fel. Ezt a tendenciát irodalmon belüli tényezők is erősítették. A szocialista kulturális politika alapján széleskörű fordítási tevékenység bontakozott ki ezekben az országokban, s ez elősegítette a kelet-európai népek irodalmának megismertetését a lakosság legszélesebb rétegeivel és az írókkal is. A múltban soha nem tapasztalt csereforgalomra került sor országaink irodalmi értékei között. Elég megemlíteni, hogy 1958 és 1961 között Lengyelországban, a Német Demokratikus Köztársaságban, Csehszlovákiában, Romániában és Magyarországon 4300 művet fordítottak le a Szovjetunió és a szocialista országok irodalmából (a gyermekirodalmat is beleértve) s ebben a számban nem is szerepel az a sok fordítás, amelyet a Szovjetunióban adtak ki az európai szocialista országok irodalmából (1946—1960 több mint 5000 mű).

A fordítások útján elsősorban a XIX. és XX. századi romantikus és kritikai realista művek terjedtek el az európai népi demokráciákban és a Szovjetunióban. Puskin, Lev Tolsztoj, Dosztojevszkij, Mickiewicz, Rey-mont, Jirásek, Hašek, Eminescu, Caragiale, Schiller, Thomas Mann, Petőfi és Móricz munkái a legszélesebb rétegek olvasmányai lettek s irodalmi ízlését formálták. Az utóbbi időben a könyvkiadás köre kibővült és a közön-

ség egyre jobban megismerheti a XX. századi avantgarde irodalmi áramlatainak alkotásait is.

A szocialista országok irodalmi örökségének kérdését nem választhatjuk el az egyetemes irodalom elterjedésétől. Még akkor is, amikor a szocialista és a kapitalista világ között szinte megszakadtak a kulturális kapcsolatok, országainkban tovább folyt a nyugati irodalom nagy értékeinek széleskörű népszerűsítése. E téren is elsősorban a klasszikusok műveit ismertettük. Balzac, Stendhal, Dickens, Mark Twain és mások kritikai realizmusa példaként szolgált a közönségnek, az új irodalomnak és a marxista irodalomkritikának, amely elmélyülten foglalkozott a nagy írók művészetével. Az utóbbi években az olvasók és írók érdeklődése megnőtt a XX. század eleji irodalmi áramlatok iránt. Ezt az érdeklődést úgy foghatjuk fel, mint visszahatást a kritikai realizmus szinte kizárólagos propagálásával szemben és mint az avantgarde irányzatok által hirdetett álláspont és új formák iránti jogos kíváncsiságot. Ez esetben nemcsak a nyugat-európai irodalmi irányzatok hatásáról van szó, hanem olyan futurista, expresszionista, szürrealista áramlatok is, amelyek az első világháború után honosodtak meg ezekben az országokban. *Véleményem szerint az egyik kérdés, amelyet összehasonlító módszerrel hasznosan lehetne tanulmányozni, a hagyomány és az új irodalom problémája lehetne az európai szocialista országokban.*

Ezeknek az irodalmaknak az újszerűségét persze nem elsősorban a hagyománnyal való kapcsolatuk jelenti, hanem az a törekvésük, hogy megvalósítsák a szocialista realizmus eszméjét. A fejlődés első szakaszában, 1945-től 1948/49-ig a harc elsősorban a realista és antirealista, jobban mondva, a szocialista és a világosan polgári áramlatok között folyt. A gazdasági és társadalmi szerkezet gyökeres megváltozása új szemléletet hozott az irodalomban is, s az 1950-es évek elejétől a legtöbb országban a szocialista irodalom hegemoniáját látjuk kibontakozni. Ezt a változást előkészítette a szovjet irodalom nagy műveinek, elsősorban Gorkij, Majakovszkij és Solohov munkáinak a megismerése, ami új ösztönzést adott ezen országok szocialista irodalmi hagyományainak folytatására is. A szovjet művek hatása különbözőképpen érvényesült, aszerint, hogy az illető ország ideológiai és irodalmi szempontból milyen helyzetben volt. *A második kérdés, amelyet tanulmányozni kellene: a szovjet irodalom hatása és találkozása a népi demokratikus országok szocialista irodalmának hagyományaival.*

A szocialista realizmus elméleti kérdéseit általában az első fejlődési szakasz után vetették fel, olyan helyzetben, amikor a marxista esztétikában a szocialista realizmus dogmatikus felfogása uralkodott. A szocialista realizmus néhány főbb alapelvének — mint a tipikusnak, a pozitív hősnek, a konfliktusnak és a forradalmi perspektívának — a vulgarizálása jónéhány sematikus mű megszületéséhez vezetett, ami egyáltalában nem jelenti azt, hogy minden ebben az időben megjelent munka már eleve a sematikus irodalom kategóriájába tartozik. Mindenesetre ez a dogmatikus tendencia káros volt, mert akadályozta az új irodalmi kísérletek kibontakozását, konzervativizmushoz, epigonizmushoz vezetett, mely idegen a forradalmi művészettől. Ilyen körülmények között a revizionizmus alkalmas talajra talált nézeteinek kifejtése szempontjából, de nem elégedett meg azzal, hogy a dogmatizmus által okozott károkat leleplezze, hanem arra törekedett, hogy a szocialista művészet alapjait is kétségbe vonja. A revizionista támadás kibontakozásával párhuzamosan növekedett a különböző polgári irodalmi irányzatok, különösen a harmadikutas ten-

denciák hatása. A dogmatikus irányzat nagyjából egyformán jelentkezett a Szovjetunióban és a népi demokratikus országokban, a revizionista támadás ereje országok szerint különböző volt. Teljesen világos, hogy az irodalomban, a kritikában és az irodalomelméletben jelentkező dogmatikus és revizionista áramlatok szorosan kapcsolódtak az akkori idők politikai körülményeihez. *A harmadik kérdés, amelyet érdemes volna megvizsgálni az összehasonlító módszer segítségével, annak az ideológiai harcnak a folyamata lehetne, amelyet a marxista-leninista felfogás folytatott a dogmatizmus és a revizionizmus ellen, ennek irodalmi és elméleti tükröződése.*

Az utóbbi években új irányzatok tűnnek fel az irodalomban épp úgy, mint az irodalomelméletben és kritikában. Az irodalomban érdekes kísérletekkel találkozunk, amelyek vagy a 20-as évek szovjet irodalmából merítenek, vagy az egyes nemzeti irodalmak szocialista hagyományaiból. Ugyanakkor érződik különböző régebbi és újabb nyugati polgári irányzatok hatása is. Ilyen módon egyes kísérletekben megfigyelhetjük a forradalmi, de a kispolgári avantgarde epigonizmusának a jegyeit is. Ennek ellenére helytelen volna, ha nem látnók az őszinte erőfeszítést, hogy a szocialista fejlődés új szakaszának megfelelő irodalmat teremtsenek. Ebben a szakaszban az irodalmi kritika és elmélet igyekszik elmélyíteni a szocialista realizmus tanulmányozását, megszabadítva azt a dogmatikus és revizionista torzításoktól és harcolva a polgári irodalom hatása ellen. Azt kellene tehát — *negyedszer* — *megvizsgálni, hogy milyen új tendenciák jelentkeznek az irodalomban és milyen új elemeket fedezett fel a marxista irodalomelmélet.*

Nem állítom, hogy részletes képet adtam az európai szocialista országok irodalmainak fejlődéséről az utóbbi 15-20 évben, de ez nem is lehetett feladatom. Pusztán arra törekedtem, hogy néhány olyan vonást vázoljak fel, amelyek, — véleményem szerint — jellemzőek erre a fejlődésre. Teljesen nyilvánvaló, hogy ezt a képet tovább lehet gazdagítani, és hogy az egyes nemzeti irodalmak sok sajátos vonását lehetne említeni, amelyeket itt nem vehettem számításba. Ezzel a vázlattal csak a figyelmet akartam felhívni ezeknek az irodalmaknak összehasonlító tanulmányozására, amely persze csak úgy valósulhatna meg, ha előbb megvizsgáljuk az egyes szocialista országok nemzeti irodalmának fejlődését a felszabadulás óta. Ennek az elemzésnek elvégzése után kerülhetne sor a különböző fejlődési szakaszok összehasonlítására és az általános közös vonások megmutatására. Vizsgálni lehetne ezekben a fejlődési szakaszokban, de általában is a szocialista irodalom és a nemzetközi hagyomány közötti viszonyt, a közös és a sajátos vonások közötti összefüggéseket, a szocialista realizmus alapvető elemeinek érvényesülését és a megvalósulás változatait a különböző irodalmakban. Nagyon hasznos volna összehasonlító módon tárgyalni a különböző irodalmi témák és műfajok fejlődését is. Külön vizsgálatot érdemelne a fordítások kérdése és azok hatása. Szeretném hangsúlyozni, hogy ezeket az irodalmakat nem szabad önmagukban tekinteni, hanem a világirodalommal való szoros összefüggésükben, ami feltételezi azoknak a kapcsolatoknak az elemzését is, amelyek az egyes szocialista és kapitalista országok irodalmai között kialakultak. Konkrét javaslatom tehát az, hogy *össze kellene állítani egy olyan közös sorozatnak a tervét, amely az európai szocialista országok mai irodalmának problémáiról szólna.*

Ray Livingston: The Traditional Theory of Literature. University of Minnesota Press, Minneapolis 1962. 188.

Ez a „hagyományos irodalomelmélet” amelyet Ray Livingston főképp az 1947-ben elhunyt Ananda Kentish Coomaraswamy munkáira támaszkodva körvonalaz, a *tradicionalizmus* és az ún. *halhatatlan*, vagy *örök filozófia* híveinek (sőt, mivel a miszticizmus filozófiájáról van szó: hívőinek) megfelelő szemléleten alapul. Az a gondolat, hogy a miszticizmus és az idealista filozófia között nincs lényegi különbség, és hogy az idealista és misztikus tanok esetleges különböző vonásaik ellenére lényegében azonos elvekre vezethetők vissza, már a XVI. században kifejezésre jutott Agostino Steuco de Gubbio írásában (*De perenni philosophia*, 1540). Ugyanez a gondolat megtalálható Leibniznél is, akire a tradicionalizmus XIX. és XX. századi hívei igen szívesen hivatkoznak ez ügyben. Rudolf Otto, René Guénon, Frithjof Schuon és mások e misztikus vallásfilozófia tételeit a keleti vallások, főleg a buddhizmus hitelveinek „tanúságával” is kiegészítették. Egyfajta, a forrásokot önkényesen, a gondolatokat összefüggéseik figyelembe vétele nélkül értelmező látszat-komparatizmus jellemzi az „örök filozófiának” valamennyi buzgó tudósát: nagy filológiai apparátussal jelzik az egyezéseket és megfeleléseket a különböző ősi mitoszok, naív epikus alkotások, vallásos tanítások és idealista filozófiai tanok szimbolikája, illetve tételei között, s ezek a hasonlóságok és egyezések már önmagukban is mintegy bizonyítékul veendők az „örök filozófia” igazsága mellett. Ezekre az egyezésekre és analógiákra hivatkozva hirdetik, hogy a misztikus és idealista elemeket tartalmazó ősi mitoszokban, szent iratokban, epikus alkotásokban egy hajdankori isteni kinyilatkoztatás, az „őseredeti” (primordial) bölcsesség és tudás töredékeit őrizte meg az emberiség, amely valaha egy nyelven, a mitoszok és a

misztika nyelvén beszélt. Ezt az egységes tradíciót idővel egy „bábeli nyelvzavar” bontotta meg, de elég összevetnünk a különböző vallásokat, s kiderül, hogy a különbségek csak felületesek, s a felületi különbségeken áttetszik az ősi, lényegi egység (Frithjof Schuon: *The Transcendent Unity of Religion*, New York 1953). Ezt az egységet rekonstruálják az „örök filozófia” tudós hívői, s ehhez minden forrás jó, amiben a miszticizmus és az idealizmus jelen van valamilyen formában. Hivatkozhatnak a primitív mitoszokra, a buddhizmus, a kereszténység, az iszlám szent könyveire éppúgy, mint az egyiptomi hermetikus iratokra, az antik és középkori titkos szekták tanainak irodalmi vetületeire (J. L. Weston, a *From Ritual to Romance* szerzője így fogja fel az Arthurmondakör darabjait), — Platón, az új-platonizmus, a patrisztika és a skolasztika képviselőire éppúgy, mint Blake-re és Jacques Maritain-re. Az „örök filozófiának” újabbán igen sok követője van az Egyesült Államokban. Közéjük tartozik Aldous Huxley, aki könyvet is írt róla (*The Perennial Philosophy*, 1945). Az amerikai beat-generáció írói és művészei sem állanak távol tőle, hiszen köztük igen népszerű a *Zen-buddhizmus*, mely az „örök filozófia” modern változatait is egyre inkább áthatja. Coomaraswamy, akinek működése éppen a buddhista és a keresztény hitelvek és misztikus tanítások összeegyeztetése szempontjából fontos, egyike volt azoknak a misztikusoknak, akik az irodalmat és a művészetet is érdeklődési körükbe vonták s neoprimitivista, neobszkurantista szemléletükből fakadó következtetéseikkel túltettek mindenben, amit az utóbbi évtizedek irracionalista esztétái létrehoztak. Kétségtelen, hogy az a tradicionalista koncepció, amely az egész világtörténetet és a kultúra egész fejlődését hanyatlásnak fogja fel, s eszményi társadalomnak a hierarchikus rendi társadalmat és az indiai kaszt-rendszert tartja, teljes mértékben szembenáll a haladással

még akkor is, ha híveit olykor anti-kapitalista érzelmek ösztökélik arra, hogy a múlt és a természetfeletti felé forduljanak.

A tamil apától és angol anyától származó Coomaraswamy kora gyerekkorától kezdve Angliában nevelkedett, s csak mint fiatal geológus tért vissza Indiába. Behatóan tanulmányozta India és Ceylon ősi művészetét, a hindu filozófiát, a buddhizmust, a keresztény tanokat, az ősi motívumokat, az antik és középkori idealista és misztikus szerzők műveit. 1917-től kezdve az Egyesült Államokban élt mint a bostoni indiai szépművészeti múzeum vezetője, de idejének javát vallásos szellemben fogant művészettörténeti és művészetfilozófiai művek írására fordította. Rengeteget publikált: több mint 340 könyve jelent meg! Livingston e művek, a bennük foglalt számtalan idézet és az „örök filozófia” tekintélyeként tisztelt szerzőktől kölcsönzött további idézetek alapján szól előbb általában „Az ember, a társadalom és a művészet” kérdéseiről. Ezek szerint az ember kettős, anyagi és szellemi természetű lényként fogható fel. Az anyagi körébe sorolt pszichikai egyéniségén túl él benne igazi lelke, azaz személyisége, amely nemcsak levés, hanem valódi, transzcendens lét, s amely az ember isteni természetét őrzi. Ha az ember azzá válik, ami valójában (igazi létével, lelkével), akkor egyesül az istenséggel. Ezt a célt legjobban a hierarchikus (hagyományos) társadalmi berendezkedés (Platón Állama, a feudális rendiség, az indiai kaszt-rendszer) szolgálja. Ezekben törvény az öröklött foglalkozás folytatása, s ezekben minden munka egyben hivatás és művészet, feltéve, hogy alázatosan és odaadóan végzik. A képességek, maguk a művészetek velünk születnek, s tanulással fedezzük fel mikéntjüket. Az osztályrészünkül jutott munkát, mesterséget, illetve művészetet nem más, külső célért, hanem önmagáért kell minél jobban művelnünk, mert így teljesedik ki bennünk az isteni természetű lélek és a pszichofizikai egyéniség harmóniája. A hagyományos művészetek az isteni alkotóművészetet utánozzák, amikor a természet tárgyait használgák fel arra, hogy belső, transzcendens lényegeket fejezzenek ki általuk. A művészet tehát a lélekből, az isteni princípiumból merít, nem „naturalista módon” a természetet, hanem az örök ideákat utánozza. A természet az Isten művészete, s a művész nem versenyezhet a világ elérhetetlen tökélyével. A műalkotás funkciója pedig az, hogy „emlékeztet a dolgok igazi természetére” [31]: olyan szimbolikus, vagy analogikus eszköz, amely elvonja az ember erejét és figyelmét a világ külsőségeitől és a dolgok „intellektuális”,

illetve formai természetét hangsúlyozza. A forma itt is, mint általában az idealista filozófiában, „a tárgy lényegét, vagy szubsztanciális létezését jelenti” (Joseph Chiari: *Realism and Imagination*, Barrie and Rockliff, London 1960. 23.) Az „örök filozófia” esztétikája éppen ezért a művészet noetikus funkcióját az esztétikai funkció fölé helyezi. (Maga az elválasztás is a dualista rendszerben gyökerezik!) Livingston szerint a profán művészet művelői csupán a mű esztétikai funkciójára redukálják a művészi utazás és alkotás lehetőségeit, nem törekszenek arra, hogy „felvezessenek” az örök lényegig. A noetikus funkció viszont a vallásos kontempláció lehetőségét kiváltó elemekre utal. Ugyanebben a szellemben foglalkozik a kritika feladataival is: különválasztja a művek technikai („esztétikai”) és morális („metafizikai”) értékelését. Az előbbi vonatkozásban a mű értékelhető anélkül, hogy tekintetbe kellene venni valódi értékét, morális hasznosságát. Az ilyen értékelés a meglevő (actual) formát értékeli és nem a lényegi (essential) formát, de elvezethet az utóbbihoz, s a kritika feladata éppen az volna, hogy ellentétben a profán kritikával, a lényegi forma felismerésére nevelje a közönséget. A Szép esztétikai kategóriájával foglalkozó passzusokban a Szépet a „különös” logikai kategóriájával azonosítja, mint általában az idealista ujhегgelianus rendszerek, amelyek arra törekednek, hogy a Szép esztétikai kategóriáját a „metafizika”, vagyis az ujjplatonikus értelemben felfogott „transzcendens logika” tiszta ideái között helyezték el: „egy dolog olyan mértékben szép, amilyen mértékben utánoz, vagy kifejez egy ideát, amely a dolgot áthatja. Így tehát a szép csak egy más elnevezése a specifikusnak...” [86]

Livingston hívói tisztelettel kezeli az „örök filozófia” és Coomaraswamy tételeit, de helyenként érződik bizonyos utalás arra, hogy van némi távolság az így kifejtett és az általa vallott nézetek között. Például beismeri, hogy a következetesen „hagyományos” poetika legfőbb haszna az, hogy „poláris helyzetet fejez ki és ortodox módon formulálná meg az európai kritika és költészet történetében gyakran fölmerülő eszméket” [83]. Ehhez hozzátesszi még ezt is: „bár a modern költők és kritikusok számára tiszta formájában aligha volna hasznos...” (uo.). Valóban, a kissé túlságosan „ortodoxnak” tűnik az alkotófolyamat olyan leírása, amely szerint a böjt (!), az imádság és a meditáció szakaszain keresztül jut el a művész az inspirációig, amikor „nincs különbség megismert és megismerő között” [35]. Más kérdés az,

hogy a nyugati művészek és irodalmárok egy része, a kapitalizmus és az imperializmus nyúgei ellen torz és értelmetlen formákban lázadó intellektuelek kapva-kapnak az ilyen és hasonló, szélsőségesen misztikus elveket szolgáltató művészetfilozófiák után. Pedig az „örök filozófia” irodalomelmélete az irodalom művelői számára szintén az örök hanyatlás nem nagyon lelkesítő perspektíváját nyújtja. Az utolsó költő, akit még jelentősnek ismer el, Blake, s a műfajok fejlődését is egyértelmű hanyatlásként fogja fel. Így lesz az emberiség őseredeti és tiszta tapasztalatát elevenen kifejező mítoszról a beleélést megkönnyítő ritus, majd elvilágiasodott naiv epikus, még később lovagi epikus alkotás. A süllyedés legmélyebb fokán a modern realista regény áll. Érdekes, hogy az „örök filozófiának” ezt a következtetését Livingston literátus szíve sem tudja elviselni. Ezen a ponton vitába is száll Coomaraswamyval, azt bizonygatván, hogy egy-egy vallásos szellemben fogant regény „a műfaj degeneráltsága ellenére is” [72.] üdvös kontemplációkra indíthatja olvasóit.

SZILI JÓZSEF

Joseph Warren Beach: Obsessive Images — Symbolism in Poetry of the 1930's and 1940's. University of Minnesota Press, Minneapolis 1960. XII + 396.

Az 1957-ben elhunyt szerző 1948-ig a minneapolis-i egyetem angol tanszékének vezetője volt, majd különböző amerikai és európai egyetemeken (többek között a Harvard-egyetemen, a párizsi Sorbonne-on s a bécsi egyetemen) tartott előadásokat. Tudományos művei közül kiemelkednek a huszadik századi modern regényről írott nagy monográfiái. Behatóan foglalkozott a modern angol és amerikai költészet kérdéseivel is, különösen W. H. Auden költészetének stilisztikai vonatkozásaival (*The Making of the Auden Canon*, Minneapolis 1957). Posthumus művében, amelyet kollégája, William Van O'Connor rendezett sajtó alá, szintén nagy figyelmet szentel Auden költészetének és annak a hatásnak, amelyet ez a költészet gyakorolt a harmincas évek közepétől fellépő amerikai költőnemzedék stílusára és világlátására. „Eliot s talán Yeats kivételével a huszadik század elejének egyetlen költőjét sem olvasták buzgóbban a későbbi »fentebb stílus« (highbrow) amerikai költők, mint Auden. S Auden az, aki 1930-tól kezdve mindjárt Eliot után következik mint a fiatalabb költőkre gyakorolt hatás forrása

(s mint utánzásuk tárgya)” [4.]. Mindazonáltal, amikor Beach számbaveszi azoknak a kulcsszavaknak, a megszokott mindennapi, prózai használatától eltérő jelentéssel, vagy hangulattal töltött, az újabb angolszász költők által bizonyos előszeretettel alkalmazott kifejezéseknek, frázisoknak és szimbólumoknak a garadáját, amelyek szerinte a modern angol és amerikai költők világképének újabb fejlődését jellemzik, jogosan állapítja meg, hogy a legtöbb esetben az eredeti forrás nem Auden, nem is Eliot, hanem Yeats lírája. Ez a helyzet például a „ceremony”, illetve „ceremonious”, s a velük kapcsolatban feltűnő „ritual” szavakkal: Yeats *Michael Robartes and the Dancer* (1920) című kötetének két versében a köznyelvi használattal szemben sajátos szimbolikus jelentéssel telítve használja a „ceremony” szót, s hasonló összefüggésben kerül elő ez a szó *The Second Coming* című nagy költeményében is. Beach Auden költeményeiből, s az Audennél fiatalabb amerikai költők (Jean Garrigue, John Malcolm Brinnin, John Peale Bishop, Howard Nemerov, John Berryman, Colonel Shaw, John Ciardi) verseiből, vers-, illetve kötet-címeiből arra a következtetésre jut, hogy míg Yeats igen általános, elvont értelemben, az egész emberi életet átható ősi, ünnepélyes rend, természetes ritmus értelmében használta ezt a kifejezést, Auden és azok a költők, akik az ő hatása alatt fedezték fel a szóban rejlő szimbolikus lehetőségeket, egyszerűen az ősi ritusokra utalnak vele. Persze sok esetben — Beach ezeket az eseteket is tárgyilagosan elemzi — nem ilyen nosztalgiákat rejt magában a szó, hanem azt jelenti, amit szokás-szerűen jelentenie kell, vagy egyszerű jelentésátvitellel mintegy metaforaként áll például a „művészet” szó helyett. Ezt jelenti Richard Wilbur *Ceremony and Other Poems* (1950) című kötetének címadó versében, míg az angol George Barker híres *Munich Elegy No. 1* című versében (*Selected Poems*, 1941) csupán igen homályos hangulati tartalmat hordoz, amikor a költő kijelenti, hallani fogja a mennyei szertartást és Isten mennydörgő hangját („I shall hear the ceremony of heaven and God's roar”). Beach tehát nem kritikátlanul kíséri nyomon „a szív mélyén rejtőző titkos rémület”, a külföldi utazások és a földrajz, a hőskultusz, a misztika, a tudomány és a modern civilizáció, az „aggodalom” (Angst), bűntudat s végül a reménység jellegzetes költői kifejezésének formuláit a harmincas és negyvenes évek angol és amerikai költői termésében.

Az *Általános benyomások* cím alatt leírt következtetései érdekesek: a polgári hu-

manizmus álláspontjáról támadja a civilizáció- és értelemellenes költői törekvéseket. Már korábban, a nagy számban felsorakoztatott példák elemzése közben is figyelmeztette az olvasót: nemcsak a kisebb költekénél, hanem a nagy költői tudatossággal fogalmazó Audennél is gyakran előfordul, hogy a modern világkép eme szimbolikus kifejezései túlságosan homályos, meghatározhatatlan jelentéseket hordoznak, vagy éppen minden jelentés nélkül, szemfényvesztő igyekezettel a mondánivaló elégtelenségét próbálják elleplezni. Kitér arra a modern költészetben egyáltalán nem elhanyagolható problémára, hogy az új költői nyelvezet és a költőiség szintjére emelt új szó- és fráziskészlet hogyan válik el egy előbbi korszak költői dikciójától s a korabeli köznyelvi akcentustól, s milyen gyors iramban változtatja meg jelentéstartalmát, vagy válik holt, merev, a divat által devalváló értékű klisék halmozává. Mi több, megállapítja, hogy „az újabb amerikai költészetben, melyet a bonyolultságra irányuló kíméletlen törekvés jellemez, sok irodalomértő számára az angol próza kifejezésmód túlfeszítése vált a jó költészet próbakövévé, és sok esetben a kifejezéseket holt formulákká a figyelmet fölkeltő feszítettség változtatja, s nem a hosszas megszokás, amely a feszítettséget is észrevétlenné teszi. Talán egy egész irodalmi stílus tendál afelé, hogy klisévé váljék.” [17]. A modernségnek az a külsőséges értelmezése, amely a kötetben érintett újabb amerikai költők többségét jellemzi, kétségtelenné teszi, hogy akkor, amikor egy egész költő-generáció munkásságára jellemző a túlfeszített, excentrikus költői dikció, bármily vadonatúj ez a stílus, elkerülhetetlenül modorossággá válik. Ily módon hovatovább az egyszerűség, a mindennapiasság lesz újszerű és találóan megdöbbentő, arról nem is szólva, hogy ez a kollektív modorosság mindenképpen az egyéni invenció és az eredeti költői látás akadályá. „Sok újabb költő leggyakrabban visszatérő hibája az absztrakt intellektuális nyelv rosszul végiggondolt elegyítése a szimbolikus nyelv közvetett jelentéseivel, amelyekben a szimbólum nagyon is gyakran nem képet idéz fel, mivel ebben a formájában nem valóságos kép, hanem csupán intellektuális váltópénz, illetve konvencionális hieroglifa. Ez a melléfogás leginkább akkor fordul elő, amikor a használt szó egyike azoknak a divatos szavaknak, amelyeket azért kapnak fel és tartanak nagy becsben, mert *divatos* és nem mert olvasmit fejez ki, amit valóban látott a költő.” [266—367.] Beach tehát bármennyire a korra és az adott költői dikcióra nézve tartja tipikusnak bizonyos kép-

és frázistípusok gyakori felbukkanását, nem az utánzó és utánérzők számára keres melegséget a kor stílusában. Bírálja költő kortársait azért is, mert elfordulnak társadalmi feladataiktól és nem is törekednek arra, hogy a *New Republic*, a *Seawave* és a *Kenyon Review* olvasóinál szélesebb közönséghez szóljanak. Így jut el a kor intellektuális atmoszférájának és a modern (polgári) költő speciális helyzetének az elemzéséhez. Utal a költő elszigetelődésének folyamatára, az elefántesont torony kultuszára, s megállapítja, hogy e tendencia ellenére „Robinson és Frost, Eliot és Sandburg, Jeffers és Aiken nem tartották magukat külön fajnak.” Ugy írtak, ahogy emberek szólnak az emberekhez; az irodalmi műveltségű emberek közös nyelven s régóta fennálló kulturális tradíciók keretein belül fejezték ki magukat, még akkor is, amikor megdöbbentő technikai újításokat vezettek be.

Abban az időben Pound volt az egyedüli aki szánt-szándékkal elkülönítette magát a *homo vulgaris* tömegétől és készpénznek vette, hogy a jó költészet a maga természeténél fogva kaviár a nagyközönség számára” [371]. A legfőbb nehézséget az okozza, hogy az újabb költőnemzedék a maga látszólagos intellektuális komplikált-sága ellenére elmaradt a modern világ intellektuális haladása mögött: „Sokuk számára a konstruktív vallás a menedék a maró hatású tudomány ellen” [372.], különeködő vallásosságuknak azonban még a közönséges hívők vallásos érzelmeihez sincs semmi köze, s így az a „mitosz-teremtés”, ami a vallásosság örve alatt folyik, rendkívül mesterséges és élettelen konstrukciókhoz vezet. „A jelen pillanatban” — mondja Beach — „a költészet legtöbb lehetséges olvasója természet-tudományos érdeklődésű. És a mi költőink szükségszerűen elvágják magukat a legígéretesebb közönségtől, ha csak gúnyolódni tudnak a gondolkodás időszerű áramlata felett.” [373] Az a racionalizmus és humanizmus, amelyet megoldásnak ajánl, s az a közeledés a tömegekhez, amelyet nélkülözhetetlennek tart a költészet további fejlődése számára, természetesen nagy előbbre lépést jelent az arisztokratikus, obszkurantista költői attitűdökhöz képest, amelyeket Beach az újabb költők leggyakoribb és legjellemzőbb frázis-készletének vizsgálata kapcsán bírálni kénytelen, de maga a szerző sem jut el odáig, hogy tartalmilag a társadalmi haladással kösse össze az általa javasolt újszerű költői attitűdöt. Maga a szándék, az emberbe vetett bizalom hangoztatása, a modern amerikai költészet fejlődése fölött érzett aggodalom nyílt, határozott és rengeteg

példával indokolt kifejezése igen tiszteltre méltó megnyilatkozás volt Beach részéről egy olyan szellemi légkörben (tanulmánya az ötvenes évek első felében készült), amely az ellenkező irányú tendenciákat erősítette és propagálta.

SZILI JÓZSEF

José M^a Castellet: La hora del lector.
Ed. Seix Barral, Barcelona 1957. 161

A huszadik század közepén az író számára egyre fontosabbá váló kérdést tárgyal a spanyol irodalomtörténész tanulmánya: az író és olvasó viszonyát a modern irodalomban. Világirodalmi és spanyol példákkal illusztrálja, antológiával egészíti ki a rövidre fogott, száraz esszét. Egy már-már klasszikussá vált Ortega idézettel vezeti be gondolatmenetét:

„A közérthetőség a filozófus udvariassága” — mondja Ortega; „A bonyolultság az író udvariassága” mondja Jean Genet több év távlatában, a tanulmány szerzője pedig ehhez a megállapításhoz csatlakozik, mintegy elvi és ízlésbeli ítéletet mondva erről, a mindenki által olvasott „köz-emészthető” bestseller és ponyvairodalomról.

Castellet szerint az írónak az üres papír előtt ideális állapotban kell lennie, magával és a világgal szembeni elégedetlenségéből kell kiindulnia. A modern irodalom éppen ezért megtisztulási folyamatot jelent. Az író és vele együtt az olvasó, aki a könyv oldalain keresztül a történettel azonosul, saját képességeihez és világban elfoglalt helyzetéhez képest jobbra, értékesebbé akar válni. A tradicionális próza is ezt a célt tűzte maga elé, amelyet Castellet „lineárisnak” nevez a huszadik századi „szintetikus” irodalommal szembeállítva. A lineáris prózában azonban az író személye túlságosan előtérben volt, nem tette lehetővé, hogy az olvasó nagyobb szellemi erőfeszítés árán beleolvadjon a regénybe, az ott törtéteknek részese legyen. A továbbiakban a szintetikus irodalom elemzése során megállapítja, melyek ennek a „szintetikus” irodalomnak az elemei: a belső monológ, az objektív elbeszélésmód, az első személyben előadott történet. Camus-nél és különösen Faulkner-nél keveredik erősen ez a három, a modern irodalomra jellemző stílusirányzat, Castellet éppen ezzel magyarázza a két író jelentőségét a modern próza fejlődésében.

Az új elbeszélésmód kialakulásával kapcsolatban idézi Robbe-Grillet-t, aki azt mondja, hogy ez a törekvés kudarcot val-

lott, mert „a ma is élő egyetlen elbeszélő technika a balzaci.” Vagyis saját törekvéseit is elítélve megállapítja, hogy a huszadik századi irodalom nem tudta szét-feszíteni a tradicionális elbeszéléstechnika kereteit.

Mi ennek az oka? — kérdez a spanyol irodalmár és választ is próbál adni: „Az író nem becsüli elég nagyra az olvasót, nem kívánja tőle, hogy intellektuális erőfeszítést végezzen, amikor egy modern írásművet vesz kézbe. Ezért jelentős Jean Genet megállapítása, aki megköveteli, hogy a modern regény bonyolult és nem mindenki számára érthető legyen.”

Castellet tovább megy az elemzésben, megállapítja, hogy az elbeszélésmód bonyolulttá, összetetté válása csak akkor jöhet létre általános jelleggel, ha megváltoznak a középszerű olvasó kulturális igényei. A mai Spanyolországban ez csak akkor lehetséges, ha felszámolják az analfabétizmust, ha az életnívó erősen javul. Tanulmányát a spanyol költészetről folytatott kritikuskok közti vita értékelésével egészíti ki, támadja Valverde Buosoño és Barral állítását, mely szerint a költészet nem a közlés egy formája, de a továbbiakban nem tér ki a költők és olvasók viszonyára, a tanulmány egészében véve regényelméleti elemzés marad, a hozzá csatolt antológia is csupán prózai és kritikai jellegű válogatás, amelyet a magyar olvasó számára nehezen érthető önkénnyel emelt ki Tolsztoj-, Cervantes-, Proust-, Joyce-, Hemingway-regényekből, Sartre és Robbe-Grillet tanulmányai közül.

LUTTER ÉVA

Giulio Carlo Argan: Gropius und das Bauhaus
Rowohlt Verlag, Hamburg 1962. 144.

A Rowohlt kiadó nálunk is jól ismert, népszerű és mégis tudományos igényű „rde” (Rowohlts deutsche Enzyklopädie) sorozatában jelentette meg e kötetet.

A szerző neves olasz szakember, 1959 óta a római egyetem modern művészet-történeti tanszékének professzora. Jóllesem meglepő az a racionalista szemlélet, szociális tekintetben pedig érzékeny és progresszív attitűd, amellyel Argan témáját elemzi, s amelyet valljuk meg, oly gyakran hiányolunk a nyugati irodalom- vagy művészetelméleti tanulmányokban.

Ma nálunk az építő- és iparművészet értő körein kívül nem sokan tudnak arról az igen gyakorlati művészeti kezdeményezésről, amely pedig a weimari korszak egyik legjellegzetesebb színtöltője volt, s máig hatóan befolyásolta a modern archi-

tektúrát és a modern élet külső formáit alakító iparművészetet. A mozgalomnak magyar részvevői is voltak, hatása kisugárzott a húszas évek magyar művészeti és kulturális életére is. Gropius, a Bauhaus lelke és létrehozója, éveken át vezetője, annak a nemzedéknek volt tagja, amely az első világháború előtti években a legkülönbözőbb izmusok forrongásán át kereste, kutatta az új élet új formáit, s ugyanakkor az új élet tartalma is mélységesen érdekelte. Mint építő- és iparművész mélyen átérezte, hogy a modern ipari fejlődés művészetellenessége és a demokratikus-közösségi élet gyakorlatiasságából kinövő szépségigény szembeszegülnek egymásnak, s hogy a köztük támadt feszültséget fel kell oldani, mégpedig nem a kézműipar elmúlt korokat idéző művésziessége irányában, hanem vállalva a nagyipari korszakot, ezt kell a művészettel átlelkesíteni, s pedig mindig a tömegek igényes szépségszomja szerint.

Gropius 1919-ben vett át Weimarban két művészeti intézményt és ezekből alakította ki a Bauhaus-iskolát. Az egyre élesedő támadások elől kénytelen volt visszavonulni és 1925-ben a középnémet iparvidék egyik centrumába, Dessaubá helyezte át intézetét. 1928-ban végleg meg kellett válnia a vezetéstől, ettől kezdve 1934-ig mint szabad építőművész számtalan lakónegyedet, középületet tervezett. A náci 1933-ban mint a nemzetköziség gyanús intézményét bezárták a dessauai Bauhaust, sőt — Gropius saját tervezésű lakóházának lapos tetőjére a „germán tradícióknak” megfelelő csúcsos-magas tetőt húztak. 1934-ben Gropius elhagyta Németországot, Angliába, majd az USA-ba megy, ahol a Harvard-egyetemen a modern építőművészet több generációját neveli fel. Tanártársai közül többen követik ide, így a magyar származású Moholy-Nagy László is. Európában a nálunk ismertebb művészek közül az iskola tanára volt Paul Klee, Kandinszkij, a magyar Kállai Ernő pedig 1928-tól éveken át szerkesztette az intézet lapját a *Bauhaus*-t. Az iskola tanideje három és fél év volt, elvégzése után a hallgatók iparkamarai oklevelet kaptak. Az iskola belső élete, szervezete erősen közösségi, demokratikus volt, tanárok és diákok együtt alakították, terveztek a művészi formákat, s együttesen gazdálkodtak az iskola javára a termelő iparnak adott praktikus ösztönzésük nyomán befolyó jövedelemmel. Az iskolát mindvégig hevesen támadták a nacionalisták és a háborús vereségből nem tanuló polgári körök, mert szellemében megéreztek a művészeti törekvések nemzetköziség-igényét, és főleg azt a nyersen józan raciona-

lizmust, amely olyannyira jellemzője volt a háborúk és forradalmak utáni kor újat kereső értelmiségének. Mindvégig Gropius (és a hasonló célkitűzésű holland De Stijl-t vezető Mondrian) mellett állott a haladó „weimari” értelmiség és az ipari körök egy része.

Gropius elméleti és gyakorlati munkássága nem arra irányult, hogy valamely meghatározott stílust alakítson ki, bár irányzata kifejezetten elsősorban az expresszionista és konstruktivista irányokból nőtt ki és mindvégig megtartotta ezek néhány elemét. Gropius miután józan racionalizmusával kioltotta az ezekben az irányzatokban bennrejlő extatikus szertelenséget, arra törekedett, hogy a tárgyi világnak az ember céljaira való hasznos átalakítását olyan variációkban fejezze ki, amelyekben a funkcionalitás elve és a szépség harmóniában vannak egymással, éppen mert az előbbi szüli, határozza meg magát a szépségeszményt. A Gropius-iskola eleve szemben állt a művészet misztikus értelmezésével, a művészet arisztokratizmusáról vallott nézetekkel, képviselői azt tartották, hogy az osztályellentétektől megszabadult társadalomban a széles tömegek aktív iniciatívájából nő ki majd az életanyag művészi megformálása.

Az iskola munkássága kiterjedt az építészetre, (ezt a legösszefoglalóbb, legegyszerűsebb művészeti tartott a Bauhaus-iskola), a grafikára és könyvművészetre, a fényképes montázstechnikára, a felületdíszítésre, a textilmintázásra, a használati tárgyak alakítására, a tér- és felületformálásra stb. Gropius iskolájának „termelvényeit”, de főleg eszméi eredményeit magába szívta a korabeli iparművészet, az ipari formatervezés és egyáltalán az ún. „weimari művészeti élet.” E nagyhatású mozgalomnak szerves kapcsolatai voltak más művészeti ágakkal, így a színpadépítésen keresztül a színműirodalommal, s egyáltalán az irodalmon belül a „Neue Sachlichkeiten”-tel, ezzel a polgári irodalomtól egészen a proletárirodalomig gyűrűző józan, szenttelen, tényszerű módon ábrázoló irodalmi áramlattal.

Gropius nem volt szocialista, de művészeti felfogásában mélyen közösségi érzésű volt, törekvései nem akadtak el a „formalizmus” korlátain, mert egy nemesen értelmezendő utilitárius szándék mindig a tömegigényekhez közelítette őt, s ez befolyásolta eredményei tartalmát is. Pisator számára 1928-ban olyan színpadot tervezett, ahol eltűntek az előkelők páholyai, sőt eltűnt a választóvonal játékter és nézőtér között. Ugyanezek az elemek mutatkoznak 1930-as színháztervein, amelyeket a harkovi színház építéséhez készí-

tett. Résztvett különben a moszkvai szovjetek palotájának tervpályázatain is, a harmincas évek elején az erősödő náci támadások elől egyre inkább a művészeti baloldal háttérjébe felé közeledett. Az irodalomelméleti kutatások nem kerülhetik meg Gropius és a Bauhaus problémáját, mert a húszas évek forrongó-kavargó művészeti életének megnyugtató feltárása csak valamennyi művészeti ág komplex elemzéséből bontakozhat ki, mivel a kor-szak szellemi élete minden ellentmondásossága ellenére is sok közösséget, bizonyos egységeket mutat. A Bauhaus művészet-elméleti felfogásából ebben a szakaszban igen sok irányban nyílik kilátás az irodalomtörténet és irodalomelmélet művelői számára is.

ILLÉS LÁSZLÓ

Levin L. Schücking: Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. Francke Verlag. Bern—München, 6. n. [1961]. Dalm-Taschenbücher.

Levin L. Schücking német anglista kis könyve nem ismeretlen a magyar tudományosság előtt; a jelenlegi már a harmadik kiadása az előbb 1923-ban, majd 1931-ben megjelent műnek, amely oroszul, szlovákul, angolul, spanyolul is olvasható. Schückingnek a húszas évek elején egyik sokat idézett s vitatott könyve ma is sok szempontból tanulságos még. Szociológián ma a nyugati tudományosságban sokan marxizmust értenek; szociológusainak nevezik Plehanovtól Lukácsra át a mai szovjet irodalomtudományig a marxista módszert. Schückingnél egyszerűen arról van szó: az irodalmi ízlés, a művek fogantatásának, elterjedésének, a közönség alakulásának társadalomtörténeti, szociológiai tényezőit vizsgálja a történelem alakulásának alapjában véve marxista felfogásából kiindulva, ami nem jelenti azt, hogy — mai nyugatnémet kiadásról lévén szó — egynehány szkeptikus megjegyzést ne ejtsen a kommunista pártokról. Schücking igyekszik fényt deríteni új irányok megjelenése, az irodalmi divat stb. keletkezésére. Műve a húszas évek elején fogant; áthatja hát a művész és közönség közti szakadék érzete, az irodalom hagyományos egyensúlya megbomlásának élménye, az imperializmus kora újfajta olvasási-, kultúra-átadási formái feletti csodálkozás, s az új jelenségeknek kissé tartózkodó, konzervatív regisztrálása. Ilyen szempontból fontossága nemcsak tudománytörténeti, de fogantatása éveire is érdekes fényt vet.

A magyar irodalomtörténetnek is adott már indítást ez a mű, a „közönség”-vizsgálatokban ott a nyoma. Ma is sok haszonnal forgatható; szempontjai sok mindenre figyelmeztetnek; főleg a művész és közönség, illetőleg a kritika és alkotó viszonyának változására vonatkozó megállapításai-val segít.

SZABOLCSI MIKLÓS

Bruno Snell: Poetry and Society. The Role of Poetry in Ancient Greece. Indiana University Press, Bloomington 1961. 116.

Bruno Snell professzor nevét az ókortudományok művelői nálunk is jól ismerik. Munkásságának nem egy oldala nemcsak a klasszikus filológiust érdekli, hanem a humanisztikus tudományok művelőinek széles körét is. Mindenekelőtt azokra a kutatásaira gondolunk itt, amelyek a tudásra vonatkozó görög kifejezések elemzésére irányultak, és amelyek a szorosan vett nyelvészeti, nyelvtörténeti célkitűzésen messze túlmenően a filozófiai gondolkodás nyelvi vonatkozásaiba engedtek bepillantást. Ez a széles megalapozottság és átfogó szemlélet jellemzi Snell munkásságát, a nyelv szerepére, a szavak jelentéstartalmára, a hasonlatokra és a metaforákra vonatkozó vizsgálódásait egyaránt.

Az ismertetett kötet azokat az előadásait tartalmazza, amelyeket az 1959/60-as tanévben mint vendégprofesszor az Indiana University keretében tartott. A munka nem irodalomtörténet a szó szokásos értelmében. Hanem a görög léleknek és gondolkodásnak, az emberi öntudat kibontakozásának főbb állomásait mutatja meg a görög irodalom tükrében a homéroszi költeményektől a lírán és a tragédián keresztül egészen a kései komédiáig.

Módszerében hű marad eddigi metodikájához. A nyelv megbízható tükrre a gondolkodónak és így a nyelvi fejlődés mélyén fel lehet mutatni a világnézetben, a gondolkodásmódban, sőt a társas életben végbement változásokat is. Szépen mutatja meg az érzelmi élet bensőségessé válásának folyamatát, a lélekre és az értelemre vonatkozó kifejezések történeti alakulását stb.

Két szerzőre hivatkozik e könyvben, mint akitől a legtöbbet kapta, Hermann Fränkelre és Doddsra. Másszóval: a formakutatás és a lélekfejlődés problémáinak kutatását érzi legfőbb saját feladatának.

NÁDOR GYÖRGY

Günther Herzberg: Der Zeitgeist. Verlag Anton Hain K. G., Meisenheim am Glan 1960. 94.

Günther Herzberg monográfiája a szel-
lemtörténeti kutatás eszközeivel boncol-
gatja a modern keresztmetszet fogalmát és annak
filozófiai, valamint etikai tartalmát.

A szerző a modern „Zeitgeist” fogalmát
szubjektív megérzésekkel tölti meg és ezt
a keresztmetszet századunk művészetének és
filozófiájának megértésére szolgáló, és
annak minden jelenségét megmagyarázó
„csodaszerek” tekintti.

Koncepciója számos eklektikus elemet
tartalmaz. Gondolatmenetének kiindulási
alapja az ún. örökvérvényű vallásetikai
kategóriák, úgy mint az „erkölcs”, a „hit”
időszzerűségének bírálata. Művének elő-
szavában (2.) felveti a kritikai elemzés
szükségességét, azonban nem az abszolút
etikai kategóriák létjogosultságát, hanem
csak azok időszzerűségét vitatja.

Tanulmányának első fejezetében (Kritik,
oder das Christentum in dieser Zeit, terje-
delmes részt szentel a kereszténység lénye-
géből fakadó „morális pesszimizmus”-nak.
Élesen bírálja a keresztény vallást, mert
az lebecsüli az ember dogmától független
szellemi és erkölcsi fejlődését [24], és ezzel
a felületes ok és okozati összefüggéssel
próbálja megmagyarázni a mai nyugati
világ emberének létbizonytalanságát.

A kereszténység bírálatával párhuzamo-
san harcot folytat az egzisztencialista
iskola erkölcsöt és értelmet tagadó kép-
viselői ellen is (Das Nichts und die Ver-
kündung des Menschen. 69.)

Végül *Das Argument der Marxisten* [43]
c. fejezetében eléggé hiányos ismereteket
árul el, és ezért képtelen a morális krízis
gazdasági és társadalmi okait megérteni.
A szerző 1953-ban *Ost-West-Problem* össze-
foglaló címen megjelent tanulmánykötet-
ben foglalkozott először az általa a mate-
rialista szemléletnek és életformának tulaj-
donított „anyagias beállítottságú ember-
típus” kialakulásával. Ottani állításait ismét-
elteti valamely általános „körtünet” formá-
jába csomagolva a *Zeitgeist* c. munkájában.

Célkitűzéseiben és szemléletében anakro-
niztikus nézeteket vall. Herzberg a klasz-
szikus (goethei és schilleri) értelemben vett
harmonikus ember, a „Vollmensch” (60.)
megteremtésén kíván fáradozni, aki min-
denféle gátlástól mentes, harmonikus ön-
magával és a társadalommal. De hogy
miképpen óhajtja megvalósítani ezt az
elképzelését, erre nem ad választ. Ezen
tulajdonképpen nem is csodálkozunk, mert
eszméi egy talaja vesztett, légüres térben
mozgó eklektikus elmélkedő vágyálmai.

SILFEN JÁNOS

Kurt von Fritz: Antike und moderne Tragödie.
(9 Abhandlungen) Walter de Gruyter,
Berlin 1962. XXIX + 511.

A bevezető tanulmányt és kilenc filo-
lógiai-irodalomtörténeti cikket tartalmazó
kötet szerzője, Kurt von Fritz, a modern
polgári klasszika filológia legjelentősebb
egyéniségei közé tartozik. A praesokratikus
filozófiáról és a görög tragédiáról írt tanul-
mányai impozánsan gazdag és sokrétű
anyagismeretről és az ún. immanens elemzés
finomságáról tanúskodnak — e módszer
és szemlélet szükségszerű hibáival együtt.
Irodalomtörténeti kutatásainak egyik ér-
téke, hogy az antik alkotásokat az ókoriak
élet- és költészetszemléletébe ágyazza, meg-
tisztítani és óvni igyekezve a modern bele-
magyarázásoktól; másik, nem kevésbé
jelentős érdeme, hogy (bár idealista alapon,
társadalmi valóság és művészet kapcsola-
tával kevésbé törődve) történetileg víz-
sgálja különböző korok alkotásait, rámu-
tatva arra, hogy milyen filozófiai-esztétikai
elméletek módosították az újabb korok
antikvítás-szemléletét; erős és jobbra
meggyőző a kritikában, alapos, szellemes,
de „talpára állítandó” pozitív analízisei-
ben; politikai állásfoglalásában nyíltan
antikommunista (vö. pl. XXIV. 1.), de
racionális gondolkodásában sokszor az a
„malgré lui” érvényesül, amit ő általáno-
sítva akar alkalmazni a költők zömére.

Elemzéseinek fő elméleti problémája,
hogy az antik drámákat az arisztotelészi
felfogásból kiindulva kell megközelíteni.
Helyteleníti mind az esztétizáló inter-
pretációt, mely szerint e művekben egy-
szerűen „jó darabokat” kell látni, mert
semmiféle erkölcsi irányzatosság nincs
bennük, mind a romantikus felfogást, mely
morális prédikációkat, közvetlen tudatos-
ságot vél felfedezni a görög tragédiákban.
Ennek kapcsán bírálja egyfelől Corneille
teóriáját (hogy ti. a drámaalkotónak az a
kötelessége, hogy az ábrázolt szenvedések-
től és szenvedélyektől megtisztítsa nézőit),
másfelől a brechti „elidegenítést”. Az
utóbbit tendenciózusan leegyszerűsíti, kri-
tikáját pedig saját elméletének tarthatat-
lansága értékteleníti el. Igaza van abban,
hogy a klasszikus alkotások mérhetetlenül
gazdagabbak mindenféle „prédikációnál”
(vö. pl. VII.), de idealista módon — oly-
kor szofisztikus módon — közelíti meg
konkrét és általános összefüggését, speku-
latív úton viszonyítva a „felszint” a
„mélyebb rétegekhez” (pl. a *Médeia* elem-
zésében, 368 és köv. l.) és önkényesen
mellőzve azt a tényt, hogy a görög drámá-
kat — egyáltalán: az antik költészetet —
igenis a direkt politikálás és tanító célzat
jellemezte. (Mégpó, hogy ebben ugyanaz

a hibát követi el, mint az igaztalanul és csúnyán megtámadott Brecht!) A költői tudatosságot zavarosan értelmezi (pl. 109. és köv.), s bár történeti analíziseiben világosan tárja fel szemlélet, módszer és alkotás viszonyát, lényegében az ösztönösséget dicsóítja a tudatossággal (s persze, pártossággal) szemben. A helyes antiromantikus kiindulás így torzul el, ami azért figyelemre méltó, mert a művészet revizionista elméletével rokon — a marxizmus számára elfogadhatatlan — koncepcióhoz jut el.

Elméleti elhibázottsága ellenére is, sok értékes megfigyelést tartalmaz a gyűjtemény, akár a mítoszok alakulásával kapcsolatban (pl. 325.), akár az antik témák továbbélésének és a tragikumfelfogás módosulásának vizsgálatában — bár Hegelbírálata szükségképpen kicsiklik meg (pl. 97. és 119. l.) és Heidegger—Reinhardt-kritikája sem tőri át az idealista-polgári kereteket (vö. 107. és köv. l.).

A *Tragikus véték* c. fejezetben kitűnően elemzi a görög *hamartia* fogalmát (ami „hibát, vétséget”, nem pedig „vétket, bűnt” jelentett); gazdagon és érdekesen illusztrálja e fogalom történetét, egészen máig; jól világít rá az antik tragikum specifikumára is (pl. 15. l.). Az *Oresztész-mondáról* szóló rész szellemes, de viszonylag kevés újszerűt tartalmaz. A *Danaidá-trilógiáról* írt fejezet: alapos filológiai analízis; meggyőzően rekonstruálja az aischüloszi mű elveszett részeinek tartalmát. Itt is, de a *Heten Thébái* ellen interpretációjában is világosan és alaposan mutatja meg az összefüggést a költő mítosz-felfogása és dramaturgiája között (pl. 177. és 213. l.). Kevésbé meggyőzően bizonyítja az *Antigoné*-fejezetben a hősi cselekvés indítékait; egész elméletéből következően, az elszigetelődésben és a hős belső összeroppanásában véli felfedezni az „igazi” tragikumot; a szakirodalom egyes tévedéseivel azonban eredményesen száll vitába, akárcsak *Aiasz*-tanulmányában (különösen 251. és köv.), amely a könyv egyik legjobb része. *Alkésztisz*-interpretációjában jól rajzolja meg a mítosz-feldolgozás euripidészi sajátosságait (pl. 308. és köv., 319. és köv. l.); rendkívül érdekes, amint a *deus ex machina* ironizáló-kritikai funkciójáról mond (313. és köv. l.), úgy tűnik azonban, hogy az ebben rejlő lehetőséget kissé egyoldalúan általánosítja. A *Médeia*-fejezetnek talán legfőbb értéke, hogy milyen apró adalékokból bontja ki a szerző a mítosz-variációk jellegzetességeit, valamint az euripidészi felfogás lázadótagadó vonásait (pl. 363. és köv.). E két Euripidész-tanulmányban konkrétizálja legalaposabban a modern értelmezések s

felfogások és az antik drámaköltészet viszonyát. Az arisztotelészi *Poétika* egységét igazoló záró fejezet elsősorban filológiai érdekességű; analitikus mélysége példás, végkövetkeztetése meggyőző.

Részleteiben igen sok tanulságos okfejtést tartalmaz a kötet. A művészet funkciójáról vallott eszméi azonban alapvetően tévesek; ezért nem képes a konkrét és általános dialektikáját sem helyesen felmérni.

FALUS RÓBERT

Hermann Hettner: Schriften zur Literatur. Zusammenstellung und Textrevision von Jürgen Jahn. Aufbau-Verlag, Berlin 1959. XLVI + 392.

A német és összehasonlító irodalomtörténet, a művészet- és filozófiatörténet e sokoldalú „klasszikusának” korai műveiből hoz válogatást az Aufbau-Verlag új kiadása, mely Hettner kisebb művei közül a legnevezetesebbeket: *Das moderne Drama* (1852), *Die romantische Schule in ihrem Zusammenhange mit Goethe und Schiller* (185) is tartalmazza. Hermann Hettner a Hegel utáni német liberálisok nagy nemzedékéből való, materializmusba hajló világszemlélete sok megállapításának máig ható érvényt szerez, demokratikus politikai és művészet-felfogása a 48-as forradalmi megmozdulásokat előkészítő „Vormärz” idején alakult ki. Feuerbach védelmezője, Hebbel és Gottfried Keller barátja volt, azoknak a széles áttekintésű német szellemeknek egyike, akik a klasszika eszméi örökségét fejlesztették tovább. Hettner meglátta a nagy összefüggéseket, az eszmék történeti mozgását, sőt kapcsolataikat a történelem erőivel; roppant szintetikus művét, a

XVIII. század irodalomtörténetét másként nem is tudta volna létrehozni. Ez a hatalmas munka (*Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts*), mely 1856 és 1870 között készült el hat kötetben, a német irodalomtörténetírásnak a pozitivizmus előtti egyik legnagyobb teljesítménye. Hettner módszerének hatása Jakob Burekhardtóval vetekedett, nálunk főleg a Riedl-iskola ismerte és tisztelte. Átfogó módszere miatt a szellemtörténet a két háború között mint őserre igényt tartott rá, s a jelen kiadásnak (valamint Jürgen Jahn bevezető tanulmányának) egyik célja éppen az, hogy megszabadítsa emléket a későbbi hamisítók torzításaitól és hogy gondolatait a mai kutatás számára gyümölcsöztesse.

A kiadás a filozófiai írások közül Feuerbach védelmét és a hegeli esztétika bírálatát tartalmazza (főleg annak spekulatív

jelleget veszi vizsgálat alá). A romantikus iskoláról szóló nagyarányú tanulmány nem tartalmazza a mozgalom történetét, inkább a klasszika és a romantika egybevetését politikai; világnézeti, esztétikai szempontból. A modern drámáról szóló tanulmány a tragédia, a polgári dráma és a komédia kérdéseinek tárgyalása kapcsán a dráma fejlődésének társadalmi háttérét is elemzi. Hettner e művével disszertációk foglalkoznak (pl. H. Lorenz, 1932), s századunkban a jelenlegi már a második új kiadása (az előbbi 1924-ben). A kötetet Hettner kritikáiból válogatott gyűjtemény zárja le, közülük a Goethe szocializmusáról szóló minden bizonnyal a legérdekesebb. Ez a *Wilhelm Meister vándorévei* és Ferd. Gregorovius 1849-ben róluk megjelent könyve alapján elemzi azokat a gondolatokat és nézeteket, amelyek az agg Goethe társadalmi gondolkodásának hasonlóságát mutatják az utópista szocialistákéhoz, s történeti konkrétságával ma is vitába száll azzal a nyugati kutatással, amely a fantasztikum birodalmába utalja és pusztán a romantika hatásának tekinti Goethének az emberiség jövőjéről vallott öregkori gondolatait.

VAJDA GY. M.

Graham Hough: The Last Romantics. „University Paperbacks”, Methuen, London 1961. XIX + 284.

Elmélyült tanulmányok gyűjteménye ez a könyv, amely először 1947-ben jelent meg, sa XIX. századi előzmények fő vonalának feldolgozásával előkészítette a szerző későbbi, a XX. századi modern költészettel foglalkozó munkáit. A cím Yeats verssoraira („We were the last romantics — chose for theme Traditional sanctity and loveliness”) utal. *Utolsó romantikusokként* azokról az esztétikáról, költőkről és festőkről van szó, akik mint Ruskin, a prerafaeliták, William Morris, Walter Pater, vagy mint a Rhymers' Club dekadens poétái (a fiatal Yeats, Ernest Dowson, Lionel Johnson, Arthur Symonds, John Davidson, Victor Plarr, Richard de Gallienne és Selwyn Image), a 19. század második felében egyre inkább bizonyos, részben öncélúan, részben pedig a művészet akkori helyzete miatt kényszerűen esztétizáló tendenciákkal vegyítették művészetszemléletük eredendően romantikus vonásait. A szerző abban látja az esztétizáló tendenciák erősödésének okát, hogy a művészet és a művészek helyzete gyökeresen megváltozott a 19. század negyvenes, ötvenes éveinek angol társadalmában, s hangsú-

lyozza, hogy amikor Ruskin a szépséget vallásként, a legáltalánosabb emberiséggé vallásaként fogta fel, — amikor Morris azt hirdette, hogy potenciálisan minden ember művész, — amikor Pater az esztétika és az etika egységét emelte a vallás piederstálgára, egyik is, másik is „a burzsoá industrialista társadalom” elembertelenítő, művészetellenes, a teljes emberi személyiséget eltorzító erői ellen alkotott programot. Ezeknek a programoknak éppen az volt a legfőbb gyengesége, hogy miközben a művészet és a társadalom között támadt ellentét feloldására törekedtek, nem vették figyelembe azt, hogy ezt az ellentétet és hasadást csak fokozza, ha erényt csinálnak a művészet kényszerhelyzetéből, abból, hogy a polgári társadalom fejlődésének ezen a fókán a maga tiszta művésziségét megőrizni akaró művészet még inkább kiszorul a széles társadalmi érvényű tettek és küzdelmek porondjáról. A probléma azonban olyan bonyolult formákban jelentkezett, hogy még az olyan haladó szándékú és szocialista eszmékkel fűtött író és gondolkodó, mint William Morris sem tudott megbirkózni vele: a társadalom anyagi erőinek a fejlődése ellen fordulva csupán romantikus vágyalom maradhatott az az elképzelése, hogy a művészet a társadalom, a dolgozó emberek közkinése legyen.

A művészet és a polgári társadalom fejlődése és szükségletei közötti ellentét problémája a művészet hivatását féltő művészek problémája maradt a huszadik századi Angliában is, s ezzel a problémával küzdött a századelő angol avantgardista költészete is, amely, miközben a költői stílus klasszicizálására törekedett és igen nagy hévvel fordult a romantika formai hagyományai ellen, a probléma lényegét tekintve nem tudott túljutni a romantikus antikapitalista művészi programok korlátain. Hough is jelzi, hogy az alapprobléma megoldatlan maradt: „A technikai kísérletek közül sok gyümölcsözőnek bizonyult, sőt némelyik ma már elavultnak is tűnik, de a mai társadalom sem vendégszeretőbb a művész iránt, mint volt a XIX. századi. Tehát e korszak legfőbb nehézsége még mindig megvan, s a megoldására irányuló korábbi törekvések tanulmányozása nélkülözhetetlen előfeltétel napjaink irodalmi helyzetének megértéséhez (XIX.). Lényegében ezen az alapon vitázik a szerző a főképp Eliot és követői által képviselt romantikaellenességgel, s meggyőzően bizonyítja, hogy a XIX. századi elődök sokat tettek a közízlés fejlődéséért, a magasrendű művészet létjogainak elismertetéséért egy olyan korszakban, amikor szinte korlátlan volt a nyárspolgári ízlés,

illetve ízléstelenség és az önös érdekhajhászás uralma. Miközben küzd azért, hogy a romantikát, s benne e késő-romantikus periódust is történeti módon értékeljék, jelzi, hogy Ruskin, Pater, Morris és a többiek szépség-kultusza nem a művészet társadalmi funkciójának a tagadását jelentette, hanem olyan törekvéseket, amelyek arra irányultak, hogy a művészetet képessé tegyék egyes fontos társadalmi feladatainak betöltésére. Kétségtelen, hogy a szépségért, az emberi teljességért folyó küzdelem egy-egy részfeladatának vállalásával lényegében azt a marxi gondolatot emelték hitvallássá, hogy az embernek a szépség törvényei szerint kell megváltoztatnia a világot és önmagát.

Igen érdekes a Yeatsről szóló tanulmány, amely azt a kérdést vizsgálja, miként lehetséges, hogy a költő rendkívül ezoterikus vallásos szemlélete, obszkurantizmus és spiritizmus, amely pedig elválaszthatatlan költészetének lényeges vonásaitól, jelentős és korszerű költészet talaja lehetett. A kérdés fontos és izgalmas, mert Yeats a huszadik századi angol nyelvű költészet legnagyobb alakja, s kétségtelen, hogy nagyságát költészetének éppen az a korszaka alapozza meg, amelyikben verseinek általános emberi érvényű szimbolikája és társadalmi jelentése leginkább összefonódott (sőt nyugodtun állíthatjuk: szerves egységet alkotott) azzal a szimbólum-rendszerrel, amelynek közvetlen forrása és magyarázata a költő misztikus gondolatvilága. Hough mesteri módon közelíti meg a problémát: részletesen elemzi Yeats vallásos-misztikus világnézetének rendszeralkotó vonásait, s az elemzés alapján megmutatja, hogy ez az ortodoxnak aligha mondható rendszer, Yeats egyéni „mitosza” egy mély emberi tartalmú művészi világkép „metafizikája”. Ruskin számára még „a művészet mint vallás” jelentett fogódzót egy ember- és művészetellenes társadalom kialakulásának felöltő jegyei között; Yeats a vallásból — a maga külön és különne vallásából — csinál művészetet. Csakhogy az a vallás, amelyet Yeats különböző elemekből, buddhizmusból és spiritizmusból, kereszténységből és racionalizmusból épít magának, fantasztikus formában fejezi ki a költő mély vonzódását az anyagi világ, a valóságos, világi lét jelenségei és szépsége felé. Ez fejeződik ki például abban is, ahogyan Yeats módosítja a maga religiója számára a lélekvándorlás és a Nirvána felé való haladás buddhista koncepcióját. Yeatsnél nem az immateriális létezés és a teljes megsemmisülés a vágyott és üdvösséges ideál. Az ő elképzelése szerint „a testetlen létezőt mindannak megismétlő-

dése tölti meg, ami a testi létezés során történt: az akkori szenvedélyek folytatása, sőt a más élőlényekkel akkor alkotott viszonyok folytatása. Ily módon az egész mítosz a jelenségvilág határtalan kiterjesztésének formáját ölti fel magára, mintha ez volna az, amit Yeats örökkévalósággá szeretne változtatni” (253.). S amikor Hough Yeats misztikus szemléletének további alapvonásait sorolja fel, ismét megjegyzi: „Formáját tekintve ez hindu hitnek tűnhetné, de az érzelmi színezete egészen más, és Yeats hite a meggyőződésnek egy ilyen egészen más központi magvából fakad. A hindu gondolat abból a meggyőződésből ered, hogy az érzéki tapasztalatnak semmi értéke sincsen; Yeatsé egy olyan meggyőződésből, hogy az érzéki tapasztalat minden, amink van, s hogy minden értéket ebben kell feltalálnunk” (260.).

Éppen ez a roppant életszeretet, a való világ jelenségeinek külső és belső gazdagságával való azonosulás iránti szüntelen törekedés, az emberi szépség megőrzéséért, a mulandóság ellen vívott művészi küzdelem nyilatkozik meg Yeats legnagyobb kései költeményeiben. Persze teher is költészetére számára ez a misztikus világkép s a belőle fakadó bonyolult, homályos szimbólum-rendszer, de költészetének és misztikus világnézetének ellentmondása mégis olyképp oldódik meg művészetében, hogy míg Yeats valóságyszeretetét misztikája inkább elrejt, mintsem kitarja, a valóság emésztő szerete a misztikától köleszöngött titokzatosság jegyeit megtartva s mégis őszintén, a lélek legnagyobb mélységéig kitarulkozva jelenik meg költészetében.

SZILI JÓZSEF

Literary Essays of Ezra Pound edited with an Introduction by T. S. Eliot. Faber and Faber, London 1954, 1960. XV + 464.

Ezra Pound irodalmi tanulmányainak ez az újabb gyűjteménye három részre tagozódik: az elsőben található az a kiáltvány-szerű tanulmányok, amelyekkel Pound az imagizmus irodalmi elveit fektette le; a második rész *A hagyomány* címmel a provánszi trubaduroktól Henry Jamesig és Remy de Gourmont-ig terjedő sorban az itáliai reneszánsz, az angol Erzsébetkor, a francia szimbolista költészet, valamint az angol késő-romantika (Swinburne) alakjai köré fonódó témákat tárgyaló tanulmányokat tartalmazza; a harmadik rész *Kortársak* címmel közli azokat az író-portrékat és recenziókat,

amelyeknek korábban csak egy kis része jelent meg külön kötetben. Az itt szereplő legfontosabb nevek: Lionel Johnson (a verseskötete elé írt Pound tanulmány miatt nem került sor a kötet kiadására), Yeats, Robert Frost, D. H. Lawrence, James Joyce, T. S. Eliot, Wyndham Lewis és Arnold Dolmetsch.

Eliot *Bevezetője* hangsúlyozza a kritikus Poundnak azt az érdemét, hogy olyan területekre (például a provánszi költészet formai kérdéseire) irányította rá a modern költészet művelőinek figyelmét, amelyek korábban nem fontosságuknak megfelelő súlytal szerepeltek az irodalmi köztudatban. Jelzi, hogy Pound túlzásainak, szertelenségeinek volt bizonyos pozitív szerepe akkor, amikor ezek az írások először láttak napvilágot, s ez még az irodalomtörténet nagy alakjai iránti „tisztelőtlenséget” is érthetővé teszi: „A költészeti forradalom minden előfutárának — s Pound sokkal inkább felelős a 20. századi költészeti forradalomért, mint bármely más egyén — elkerülhetetlenül meg kell támadnia néhány tisztelt nevet. A támadás igazi célpontja a nagy művész tudatlan kritikusok által való bálványozása és az ihletetlen praktikánsok által való utánzása. Egy adott időszakban a nagy írónak ártalmas, vagy legalábbis bénító hatása lehet, s ezt a hatást a legelőrvezetőbben úgy lehet megtámadni, hogy rámutatunk azokra a hibákra, amelyeket nem szabad utánózni, és azokra az erényekre, amelyek erőltetése anakronizmus.” (XI.)

Valóban, Pound akkor és addig töltött be fontos irodalmi szerepet, amíg az angol és amerikai avantgardista költészet kibontakozását egyengette részint kifogyhatatlan bőségben termelt irodalmi programjaival, részint kritikáival és magánleveleivel. Kornai költészetének is jelentős volt a szerepe: az *imagizmus* költészet-eszményét szépen kidolgozott modellekkel támasztotta alá, de ezek a modellek sokkal kevesebb serkentő hatást gyakoroltak költőtársaira, mint azok a prózai írások, amelyekben hol tételszerűen (mint a *Retrospect* címmel közölt programokban, s általában a kötet első részének darabjaiban), hol részletes verselemzésekkel illusztrálva (mint a provánszi költészetről és Cavalcanti *Donna mi prega* kezdetű költeményéről írt dolgozataiban) fejtette ki a modern költészetre vonatkozó nézeteit. Poundnak ezek az esszéi is fényt vetnek arra, hogy mennyire par excellence irodalom-, illetve költészet-központú volt az a „költészeti forradalom”, amely az angol és amerikai költészetben felszámolta a magukat túlélő romantikus és post-impressionista költői formákat és témaköröket. Az angol avant-

gardizmussal szemben a francia, az olasz és a német avantgardista mozgalmak szélesebb társadalmi motiváltsága még akkor is nyilvánvaló, ha figyelembe vesszük, hogy ez utóbbiakban a társadalmi reakció irodalmi képvisellete is nyíltabb formákat öltött (például Marinetti esetében). Az angol avantgardizmus e nagymesterének érdeklődési köre ugyan messze túl terjedt az irodalmon, de igazi mozgást, haladást, „forradalmat” szinte kizárólag csak a poetika kérdéseiben tudott elképzelni. Ez összhangban van az irodalom társadalmi funkciójáról szóló, a kínai konfucianus tanokból eredeztetett elméletével: az irodalom feladata a nyelv és ezáltal a gondolkodás eszközeinek tisztántartása; — „a kormányzó és a törvényhozó nem cselekedhet hatásosan és nem szövegezhethet meg törvényeit szavak nélkül, s ezeknek a szavaknak a szilárdsága és érvényessége van az átkozott és megvetett *literati* gondjára bízva. Amikor az ő munkájuk rohadni kezd — s ezen nem azt értem, amikor illetlen gondolatokat fejeznek ki, hanem amikor sajátos közegük, munkájuk leglényege, a szavaknak a dolgokhoz való alkalmazása rohad meg, vagyis válik pongyolává és pontatlanná, vagy szertelenné és pöffedővé —, a társadalmi és egyéni gondolat és rend egész gépezete bedöglik.” (21). Pound szerint tehát az irodalom — és a társadalom — számára csupán a nyelvi kifejezés módja, pontossága a fontos, egyébként mindegy, hogy mit fejez ki a költő.

Eliot, aki maga is szemrehányást tesz Poundnak túlzott irodalomcentrizmusa miatt, ragaszkodott ahhoz, hogy csak irodalmi esszékert gyűjtsön össze e kötetben, s így kimaradtak azok az állásfoglalások, amelyek Pound útjának elsődlegesen társadalmi, világnézeti, politikai oldalát jellemzik. Így Eliot valóban azt tudja nyújtani az olvasónak, ami Poundból legtöbbször ér: az irodalmi szervező és a műves költő munkáját és tájékozódását jellemző termékeket. (Pound kiváló formaérzékkel tudott közeledni a régi és új költészethez, s Cavalcanti és Arnaut Daniel egyes költeményeinek szépségeit szinte sorról-sorra, betűről-betűre földerítő írásai a szakmabeliek számára még akkor is érdekesek és izgalmasak, ha a filológusok — valószínűleg jogosan — igen vitathatónak tartják Pound *tudományos* felkészültségét azokban a tárgykörökben is, amelyekkel a legnagyobb előszeretettel foglalkozik.)

Az esszék 1912 és 1921 között jelentek meg: tehát Pound legtevékenyebb és legpozitívabb periódusának útjelzői. S valóban csak ennek a Poundnak — a tízes évek Poundjának — van jelentős helye az

angol és az amerikai irodalom történetében. Eliot válogatása, igen finoman, szintén egy ilyen értékelést sejtet, de még e sejtésén túl is kénytelen *Bevezetőjében* újra meg újra jelezni, hogy ezeknek az írásoknak elsősorban dokumentum-szerű irodalomtörténeti jelentőségük van. Illetve még egy szempontból fontosak: „Pound költészetét kell olvasnunk ahhoz, hogy megértsük kritikáját, s kritikáját kell olvasnunk ahhoz, hogy költészetét megérthessük” (XIII.). Még azt is hozzátehetjük ehhez a megjegyzéshez, hogy Pound a kritikának és a költészetnek ezzel a szimbiózisával valósággal iskolát teremtett: Karl Shapiro „kritika-költészetnek” nevezte egy 1959-ben megjelent cikkében a modernista költészetnek és a modernista kritikának az összefonódásából eredő képződményt. Mindkettő éltető eleme a homályosság, s a homályos költészetet magyarázó kritika sem világosabb tárgyánál. E tekintetben nagy felelősség terheli nemcsak Poundot, hanem Eliotot és az egész angol „költészeti forradalmat”: a költészet megújítását csak azon az áron tudták elérni, hogy szélsőséges módon felbontották a költői dikció logikáját. Ennek megvolt a maga oka: ők egy korábbi, merev, külsőséges költői stílus ellen küzdve tették ezt. Utódaik és tanítványaik azonban erényt csináltak abból, amit az egykori újítóknak szükséges rosszként kellett vállalniok.

SZILI JÓZSEF

Werner Kaegi: Humanismus der Gegenwart.
Artemis Verlag, Zürich 1959. 64 p.

Werner Kaegi nevét nálunk is ismerik azok, akik Huizinga munkásságával foglalkoztak: Kaegi németre fordította, népszerűsítette Huizinga írásait, és örökbe vette mesterétől a humanizmus-témát.

E kis kötet voltaképpen egy előadás szövegét adja, amelyet a szerző 1958 szeptemberében a bázeli egyetemen tartott. Jóllehet egy előadás rendkívül szűkre szabott keret egy ilyen felette bonyolult probléma taglalására, mégis érdemes az előadással foglalkoznunk, mert képet kapunk belőle arról, hogyan látja ma a humanizmus kérdését egy haladó szándékúnak mondható tekintélyes polgári tudós.

Kaegi mindenekelőtt regisztrálja és megérősíti azt a tényt, hogy a humanizmus, és különösen a humanitás fogalmának értelmezésében ma rendkívül nagy a bizonytalanság és a káosz az érintett tudományágak és a különböző irányzatok képviselői körében. Mindemellett vannak bizonyos, ma már általánosan elfogadott meg-

állapítások, amik közül érdemes néhányat felsorolni, mert az irodalomtörténetet közelebről érintik:

A humanizmus fogalmát nem logikai-spekulatív, hanem történelmi módszerekkel kell megpróbálni tisztázni. Olyan követelmény ez, amivel bátran egyet lehet érteni.

A *humanizmus*, mint a renaissance korát jelölő műszó a 19. századi történetírás terméke. Ezzel ellentétben a *humanista* megjelölés a szellemi tudományok művelőjére már a 15. század végi későskolasztikus szövegekben megjelenik és a latin irodalom és nyelv ismerőjét értik rajta, és pedig olyasvalakit, aki foglalkozásszerűen űzi e tudományos, oktatói tevékenységet. (A *humanista* szó olyasféle szóképzés terméke, mint ezek: jurista, artista, alchimista, abachista).

A humanizmus, történelmi formájában, — hangsúlyozza a szerző — elsősorban filológiát jelentett: aprómunkát. A forrásokhoz való visszamenés képe és ideálja — humanista örökség. És a filológiai szövegekritika nélkül sok történelmi jelentőségű lépés sem jöhetett volna létre.

A humanizmus mai kutatói közül kiemeli a szerző Eugenio Garint, aki számos addig elásott szöveget tett közzé és Paul Otto Kristellert, a szellemes és sikeres kutatót.

Mindez érdekes történeti adalék. Amit azonban a szerző a humanizmus és a humanitás jelenkori problémájáról mondani tud, igen sovány és nagyon általános: tükrözi a polgári humanizmus mai állapotát.

N. Gy.

Pierre-Henri Simon: Le jardin et la ville.
Collection „Pierres Vives” Édition du Seuil, Paris 1962.

A neves irodalomtörténész, akit úgy ismerünk, mint a XX. századi francia irodalom egyik legjobb szintetizálóját (*Histoire de la littérature française* 2. vol. Armand Colin 1956), aki főként Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Malraux, Camus és Sartre életművében az ember-konceptiót vizsgálja katolikus-perszonalista megvilágításban (*L'Homme en Procès*, La Baconnière, 1949, *Procès du Héros*, Seuil 1950, *Témoins de l'Homme*, Armand Colin 1951, *Mauriac par lui-même*, Seuil 1952, stb.) e kötetében az utóbbi években megjelent tanulmányait, kritikáit gyűjtötte össze.

Kötetének címe az irodalom sajátos szépet termelő és kereső csendes kertjére és az élet emberi problémáktól terhes, zajos

városára utal. Joggal, mert a legváltogatásosabb témájú és terjedelmű tanulmányok alapvető kérdése mindig az élet és az irodalom viszonya, az írástudó szerepe a társadalomban. Simon egyértelműen az „elkötelezett irodalom” mellett foglal állást, az írástudó, legyen író vagy kritikus, nem elégedhet meg csak a szép formák élvezésével, könyvei nem takarhatják el előle a várost, az embereket, hanem éppen kertje viszonylagos magányában még tisztábban kell meghallania a város hangjait, s ha ír, az élet kérdéseire kell válaszolnia.

Így a modern művészet termékeiben is sokkal inkább az írástudó hivatásához való hűtlenséget veszi észre, mint annak társadalmi megokoltságát (atomizálódás, személyiség-ellenes kor). Az absztrakt festőknek, a modernista költőknek és az „új regény” képviselőinek azt veti szemükre, hogy lemondtak a művészet alapvető funkciójáról, a „lelkek dialógusáról”, s náluk az alkotás csendje a művész csak önmagának valló némaságának adta át helyét, s fél attól, hogy egy későbbi történész bennük az európai kultúra dekadenciáját fogja látni (*Silence, peinture, poésie*; *Sur le sens de l'anti-roman*; *Henri Michaux ou la poésie du malaise*).

Minden elkötelezett irodalom értékét azonban a szolgált eszmén mérhetjük le. Simon elkötelezettsége az ember, a humanizmus mellett szól. Egyik legfrappánsabb tanulmányában (*L'humanisme est-il dépassé?*) Chardonne, Duhamel és Guéhenno egy-egy utolsó műve ürügyén azt fejti ki, hogy a szemlélődő, szkeptikus, inkább kérdező, kételkedő, mint aktív, cselekvésre készítő polgári humanizmus korunk emberének sem igazi szorongását, sem reményét nem érti meg. Még az egykori *Caliban* parle szerzője sem veszi észre, hogy az azóta megnövekedett számú és színű proletár Calibanok nem elégednek meg jelszavával: „Minden emberi haladás feltetele a bírálat szabadsága.” Reményt, pozitív iránymutatást, cselekvést Simon csak a Hegyi Beszédben és a Kommunista Kiáltvány kérdést és választ nyújtó humanizmusában lát. Ugyanez a két út nyílik Proust öncélúan kifejlesztett személyisége előtt (*Le personnalisme de Proust*).

Simon az első választja, de ha elemzései során a történetiség szempontját mégsem mellőzi, maga is meglepve veszi észre: „úgy beszéltek, mintha marxista lennék, pedig nem vagyok az.” Ez a mondat abban a tanulmányában hangzik el, mely Benjamin Constant történelmi megítéléséért száll sikra Guillemin moralizáló elítélése helyett. (*Benjamin Constant entre l'amour, l'argent et la République*). Ugyanezt mondhatná még Rousseau-tanul-

mányairól is (*L'aspiration de l'immédiat chez Jean-Jacques Rousseau*; *Actualité de Jean-Jacques*), ahol ez utóbbiban Rousseau, Michelet és Guéhenno tragikummal vegyített plebejus humanizmusáról szól, „amely nem kollégiumok és könyvtárak kultúrájának könnyedén leszedett termése, hanem a társadalmi gyakorlat megaláztatásain és nehézségein, emberi szenvedésen keményen megdolgozott bölcsesség”, „nem a klub-liberalizmus kincstári optimizmusa, hanem a republikánus szellem gyümölcse.”

Ahol viszont elkötelezettsége nem a humanizmus, hanem előítéletei mellett szól, a történeti szemléletet moralizálás váltja fel. Így torzul el Lammenais-képe (*Lammenais entre l'amour et la vie*) és válik problematikussá Pascal-tanulmánya (*Pascal, l'histoire et la justice*).

Egészében véve mégis Simon könyve érdekes, gondolatébresztő olvasmány, még semlegesebb témájú cikkei is (*Le thème érotique dans la littérature moderne: Le je-ne-sais-quoi et l'ordre classique*) logikus, lényegre törő fogalmazásukkal állásfoglalásra, helyeslésre, vagy ellentmondásra késztetnek.

FODOR ISTVÁN

The writer's dilemma. Essays first published in the Times Literary Supplement Oxford University Press

Ez a kötet néhány 1961-ben megjelent új angol esszét tartalmaz. Valamennyi a polgári irodalom álláspontjáról vet fényt a legújabb fejlődésre és társadalomkritikai elmélyüléssel vizsgálja élet és művészet viszonyát. A *Limits of control* című vezércikk pl. búskomor nosztalgiával fordul a polgári gondolat múltjának eszményei felé és élesen érzékelteti a kor és az eszmények közötti feszültséget. Arnold Toynbee az individualizmus, a tipológiai differenciálódás és uniformizálódás problémáit vizsgálja, ahogyan azok a polgári társadalmon belül megmutatkoznak. Az atomkor veszélyeire mutat rá és az eszméket terjesztő írástudó felelősségét hangsúlyozza. Az említett uniformizálódást eléggé elítéli. Anatole France-i képzelettel vizsgálja a polgári társadalmi fejlődés és az egyén viszonyának képtelen lehetőségeit. Élesen látja azokat az elkerülhetetlen válságokat, amelyek a humanizmust és a humanitást a jelenben és a jövőben fenyegetik. Az atomkori író sajátos, igen nagy fűrgeséget és körültekintést megkívánó szerepének leírásával fejezi be ezt a tanulmányt, a kötet legszemlelesebbikét. A történelem főképpen analógiák és hasonlatok tárházát képviseli az ő számára.

A legtöbb tanulmány megkísérli a társadalom és a személyiség válságának elemzését. Nathalie Sarraute például érdekes című esszéjében (*Rebels in a world of platitudes*) fantasztikus ötletekkel érzékelteti az író egyéniségének a külvilág irányában való kiszolgáltatottságát. Figyelmünkre méltó még egy tanulmány (Alan Sillitoe: *Both sides of the street*), amelynek szerzője elmondja műveltsége gyermekkori kialakulásának történetét. Kitűnően írja le a baloldali író típusát, azét az íróét, aki szemben áll a polgári társadalom egyes normáival, azzal, amit a szerző „technológiai konformizmus”-nak nevez.

Az egész kötet a polgári társadalom problémáival viaskodó baloldali értelmiség megnyilatkozásainak gyűjteménye. A szerzők a polgári humanizmus eszmevilágán belül nyúlnak ezekhez a problémákhoz és több oldalról csillantják fel az élet és a történelem felületét és mélységeit. Az esszének ezt a sajátos műfaját Angliában is a világnézeti kérdések kifejezésének szükségletei hozták létre; néhány közülük szellemes, tömör, ötleteket és gondolat-társításokat villámgyorsan váltó stílusával az angol esszé legjobb, klasszikus hagyományait folytatja.

PÁRTOS RÓBERT

Kasimir Edschmid: Portraits und Denksteine. Desch Verlag, Wien, München, Basel 1962. 368.

K. Edschmid (szül. 1890) a német expresszionista irodalmi iránynak volt egyik vezető képviselője. Irodalmi működése 1917 táján kezdődik, a húszas években felfelé ível. A hitlerizmus irodalompolitikája gátat emel az irányzat működése elé. A náciizmus bukása után Edschmid mint élestopilló, konformizmussellenes publicista is hallatja hangját. — Regényeken kívül több más műfajban jelentkezik: életrajzokkal, útleírásokkal, visszaemlékezésekkel, tanulmányokkal, amelyek élete különböző periódusaiban íródtak.

Az előttünk fekvő kötetben a szerző esszéiből gyűjtött össze egy csokorralvót. Az írások témája igen különböző: írókról (Büchner, Eichendorf), az irodalomtörténet egyes érdekes epizódjairól (Goethe darmstadti tartózkodásáról), festőkről, színészekről szólnak ezek az esszék, de szólnak olyan témákról is, amelyek az irodalmat csak közvetve érintik, például a nők vonzóerejéről, a nők vágyairól stb.

Erdemes volna egyszer mélyebben és behatóbban elemezni Edschmid írásainak

titkát. Most csak néhány vonását emelem ki ennek az írásművészetnek: minden irodalmi esszé egyik célja, hogy kedvet csináljon a szóbanforgó író olvasásához. Edschmid mármint ezt a célt úgy igyekszik elérni, hogy írói eszközökkel megpróbálja elénk idézni a kor hangulatát, a szóbanforgó író sajátos látását, életérzését. S mindezt néhány ecsetvonással.

Esszéinek egy másik érdekes vonása, hogy a múlt irodalmi és kulturális történetét a jelen társadalmi tapasztalataival konfrontálja. Ha például Heineről ír — és Heine-esszéje egyike a legsikerültebbeknek — akkor Heine és a németiség viszonyát általánosan is felveti, és pedig az újabb német történelmi fejlődés fényében: miért volt gyűlöletes és félelmetes Heine a hitleristáknak, származásától függetlenül is?

E tanulmányok tehát az írói esszék műfajához tartoznak: bennük író ír az irodalomról. Ez volt a helyzet az esszé „atyjánál”, Montaigne-nél is. Talán ezzel függ össze az is, hogy ezek az írások tömörek, rövidre fogottak, a lényegre koncentráltak.

Edschmid nagy élménye: Olaszország, az olasz égbolt, az olasz nyelv, az olasz nép és kultúra. Azok közé a németek közé tartozik, akik, mint Riedesel, mint Goethe, mint Winckelmann Itália atmoszférájából merítenek ihletet. Igen érdekes megfigyelése, hogy az olasz művészi műhelyekben, sőt a technikusok körében is megőrződtek évszázados tradíciók („Bocsánat, Palladio óta ezt így csináljuk” — mondotta egy olasz építőmester néhány évtizeddel ezelőtt. *Ism. köt. 136. lap*), és ami még lényegesebb, hogy maguk tudatában is vannak ennek a hagyománynak.

A könyv tetszetős kiállításban jelent meg, a szerző összegyűjtött műveinek egyik egyedi köteteként.

NÁDOR GYÖRGY

Pier Paolo Pasolini: Passione e ideologia. Tutto Pasolini critico, Garzanti 1960. 496.

A kitűnő olasz regényíró tanulmánykötete: őszinte meglepetés az olvasó számára. Ki gondolta volna, hogy a *Ragazzi di vita*, 1955 és az *Una vita violenta*, 1959 c. igen jelentős regények szerzője filológus, néprajztudós, nyelvész és irodalmi kritikus egy személyben? Hogy nyelvi, nyelvészeti, főként stilisztikai kérdésekhez ért, sőt, hogy tudatos alifalásfoglalást alakított ki magának a nyelvjárási alakok szépirói felhasználásá-

nak tekintetében, azt sejtettük.¹ Az is érthető, hogy a tanulmánykötet apróbb cikkeiben állandóan visszatér a stilisztikai megújulás szükségességének hirdetése és hogy rámutat az akadémikus hagyományval való szembeszergülés indokaira. Mint *critico militante* foglalkozik a napirenden levő irodalmi témákkal különféle folyóiratok hasábjain, persze az újságírónak szükségszerűen sietős modorában: ezeket a rövid jegyzeteket is viszontlátjuk a tanulmánykötetben.

A tulajdonképpeni meglepetést azonban — és erre céloztunk — két hatalmas tanulmányra jelenti. Az első százharminc lapon a huszadik század olasz nyelvjárási költészetét, a másik száztíz lapon az olasz népköltészetet tárgyalja. Mindkét tanulmányt az alapos és kimerítő jegyzetanyag jellemzi, a szerző teljességre törekszik, így rengeteg adat és név szerepel. A tanulmányok legnagyobb értéke a marxista igényű elemzés. Lényeges az is, hogy különösen az első tanulmányban Pasolini alkalmat talál arra, hogy ismét megvizsgálja a nyelvjárási alakok írói felhasználásának kérdését: röviden visszatér a szépirói alkotásnak, főként az ő módszerének egyik döntő kérdéséhez is.

Első nagy tanulmányában négy nagy fejezetet találunk: *A nápolyi királyság*; *Róma és Milánó*; *Az északi tartományok*; s végül *Friauli tartomány*; ezekben a fejezetekben tárgyalja a szerző a nyelvjárási — versben írott (nem prózai) irodalom helyzetét és problémáit. Bár a főcím a huszadik századot ígéri, a szerző helyesen a századvégi előzményeket is érinti. Legjobban sikerült a mintegy harminc lapot kitevő *Róma és Milánó* című fejezet s abban is a római nyelvjárási költészettel foglalkozó részlet. Emeljük ki ebből néhány alapvető megjegyzést főként azért, hogy megismerkedjünk Pasolini marxista módszerével.

*

A római nyelvjárás kettősségéből indul ki a szerző; megkülönbözteti a népies, az egyszerűbb rétegektől beszélt nyelvjárási alakokat a kispolgári, csiszoltabb formáktól. A népies római nyelvjárás utolsó képviselője Gioacchino Giuseppe Belli (1791—1863), aki főként szonettjeiben éppúgy hű tükrre korának, a haldokló pápai állam viszonyainak, mint a Decameron a XIV. század Firenzéjének. Ezt a kort Belli a

nép oldaláról nézi és bírálja az uralkodó társadalmi rendet; a nép hangja szólal meg szonettjeiben; a *társadalmi kritika és nyelvjárási beszélt alakok természetesen fonnódnak egységbe*.

Cesare Pascarella (1858—1940) művei a híres *La scoperta dell'America* (1894) és *La Storia Nostra* (megjelent halála után; ezen a gyűjteményen, mely Olaszország történetét fogja össze 267 szonettben Róma mitikus alapításától 1870-ig, évtizedekig dolgozott). Pascarella szonettfüzéreiben az állami egységért lelkesedő, antiklerikális, liberális, nacionalista, időnként imperiaalista olasz kis- és középpolgári rétegeket képviseli. Pascarella *popolanoja* úgy gondolkodik, olyan eszméket táplál, mint a risorgimento hagyományait folytató polgár: ennek a következményei világosan kitapinthatók a nyelvhasználatban. Belli valódi népiességet egyfajta *népszínmű népiesség* váltja fel: Pascarella nyelvhasználatában valóban nem a népnyelv, hanem az *olasz irodalmi nyelv, amelyet teleaggat, feldíszít, élénkít romanesco vonásokkal és elemekkel*.

Trilussa világa is római kispolgári környezet: kishivatalnokok, kereskedők, rendőrök, katonák. Ezek nyelve jelentkezik szonettjeiben; Trilussa még közelebb került az irodalmi nyelvhez, mint Pascarella. Lényegében véve irodalmi nyelven ír: a nyelvjárás csupán „*una patina sulla lingua*” (68. l.); a *nyelvjárás kiruccanás, színes élmény, szórakozás a polgárság számára*, mert hiszen Trilussa nekik ír, őket ábrázolja.

*

Pasolini második nagy tanulmányában az olasz népköltészet eredetével, ill. jelenlegi tartományok szerinti helyzetével foglalkozik. Az eredet kérdésének tárgyalása a legtudományosabb formában történik: áttekinti az eddigi olasz nézeteket, de — amennyiben szükséges — idéz idegen tekintélyeket is, pl. nemegyszer Bédier-t, aki tudvalevőleg az újlatin líra és epikus költészet *tudós eredete* mellett döntött. Pasolini kifejti saját nézetét is a bonyolult kérdésben. Cesareo: (*Le origini della poesia lirica: la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Palermo, 1924) és De Bartholomeis (*Le origini della poesia drammatica italiana*, 1934) felfogásával szemben Pasolini valamilyen kibékítő (nem kompromisszumos, mint mondja) megoldást javasol. Az előbbi szerző a romantikusoktól örökölt népi eredet, az utóbbi a Bédier-től származó tudós kezdetek mellett döntött. Cesareo számára a dal a nép szükséglete (és nem szórakozás); De Bartholomeis szerint az

¹ Ismeretes, hogy Pasolini regényeiben a szereplők az egyes beszédben gyakran használják a római nyelvjárás csiszoltabb formáit; regényeit éppen ezért Pasolininek szótárral kellett kiegészíteni, hogy az olasz köznyelvben idegen szavakat megmagyarázhassa.

írástudatlanok irodalma legfeljebb a néprajztudósok illúzióiban létezik, a népköltészetet ugyan a nép számára, de nem a nép fiaí írják.

A Pasolini javasolta megoldás lényege abban áll, hogy az olasz irodalom kezdetén nem kell élesen elhatárolni a polgári és a népi kultúrát. Ma egészen más a helyzet, ma dialektikusan kell felfogni a kettőt; akkor azonban a fedések és érintkezések magától értetődők voltak. A polgári kultúra és követezkésképpen költészet átkerült a széles értelemben értendő népi rétegek közé; a népi kultúra elemeiben azonban a konzervativizmus és hagyományosság nagy szerepet játszik. Amikor az olasz népi tömegek átvették a polgárság irodalmát és költészetét, megőrizték annak kezdeti formáit és tartalmi elemeit. De nemesak az történt, hogy azok megőrződtek a maguk eredeti, ill. kezdeti állapotában, hanem a polgári eredetű téma és forma bizonyos áthasonulási folyamaton is keresztülment. Alakult, változott a nép ízlése és óhaja szerint; az „ízlés” és „óhaj” alkatelemei meghatározhatók. Igen lényeges ugyanakkor annak leszögezése is, hogy a polgári irodalom fejlődésével ellentétben a kezdeti népies, a néphez került tartalom és forma, a népies irodalom már nem változott; ez a fáziskülönbség volna a népköltészet legfontosabb ismertető jegye. Pasolini erősen hangsúlyozza pl. a versformák, metrumok, sőt számtalan stilisztikai kritérium tudós eredetét: (quasi tutti gli schemi metrici e i dati stilistici della poesia popolare... sono di procedenza colta: ... sono stati assimilati secondo abitudini tipici di una cultura diversa).

Ez a kibékítési kísérlet nem nagyon új; minden esetre jellemző és ideológiailag megfontolandó. Az olasz irodalom szempontjából vizsgáló Pasolininek nagyon nehéz lett volna teljesen szakítani a tudós eredettel. Ugyanakkor megóvjá magát a „gesunkenes Kulturgut” veszélyeitől, mert hangsúlyozza a népi kultúra átalakító hatását. A továbbiakban pedig eredményesen szegül szembe az idealista kutatók (Crocé is idesorolhatjuk) felfogásával. Ezek a népköltészetet pszichológiai kategóriának tekintették: a népköltészet egyéni vagy kollektív munka eredménye, és uralkodó pszichológiai tényező az egyszerűség. Amikor Pasolini a polgári irodalom kétségkívüli indítékai mellett foglal állást s amikor — ahogy már említettük — a versformák, metrumok stb. tudós eredetét nyomatékossítja, az idealisták és Croce-hívók szimplicista nézeteit is akarja cáfolni.

Vajon ez-e a marxista felfogás? Pasolini marxistának és kommunistának vallja

magát; a *Vie Nuove* rovatvezetője. Tanulmánya bevezetőjében Gramscit is idézi, sőt tételét voltaképp Gramscinak egy nyilatkozatára alapítja, arra, amelyben Gramsci azt mondja: a népköltészethez tartoznak azok az alkotások, amelyeket „nem a nép számára írtak, nem is a nép írta, azonban a nép elfogadott, mert gondolat- és érzésvilágának megfeleltek.” Ezért érzi Pasolini feljogosítva magát, hogy a polgári indítékokat szükséges premisszáknak tételje fel, hiszen Gramsci lényegében véve nem tagadja a máshonnan jövő tartalmi és formai elemek lehetőségét. Nyilván mindketten az olasz valóságból indultak ki s az olasz irodalom erősen tudós meghatározottságából.

HERCZEG GYULA

Arthur P. Whitaker: Latin America and the Enlightenment. Division of Cornell University Press, New-York—Ithaca, 1961. 156.

A hat szerző, hat esszéjét tartalmazó tanulmánykötet a hatáskutatás nyomdokain haladva tárja fel a latin-amerikai szellemi életnek a felvilágosodás nagy európai vérkeringésébe történő bekapcsolódását. A probléma beható elemzése közben az európai felvilágosodás nem egy hatását követjük nyomon Dél-Amerikában (a francia forradalom hatása, az akadémiáknak a szellemi élet irányításában betöltött szerepe, hasznos ismeretek szerzése, iskoláztatás helyettesítő kísérleti kutatás, a klasszikus tekintélyek visszaautásítása). Ugyanakkor nem szabad megfeledkezni az Amerikai Függetlenségi háború Latin-Amerikára kifejtett hatásáról sem. A szerzők az egyes problémák felvetésével világosan körülhatárolták a hatásforrások centrumait (Franciaország, Anglia, Németország és Észak-Amerika), valamint a kisugárzó hatás nagyságát és sebességét. Különös figyelmet szentelt például Roland D. Hussey: *Traces of French Enlightenment in Colonial Hispanic America* c. tanulmányában a közvetítő Spanyolországnak, amely a francia eszmék megszűrülésében és azok továbbításában fontos szerepet töltött be.

Latin-Amerika XVIII. századi kulturális, gazdasági és szellemi életének belső, öntörvényű fejlődését a francia forradalom és az amerikai függetlenségi háború határozza meg. A francia polgári forradalom, valamint az annak ideológiai előkészítésében kulcspozíciót betöltő enciklopedisták műveit utazók és kereskedők vitték magukkal Spanyolországból és Portugáliából.

Az inkvizíció minden mesterkedése ellenére mind az anyaországban, mind Latin-

Amerikában olvasták a felvilágosodás íróinak szellemi termékeit. Így a perui Don Pedro Peralta kapcsolatot tartott fenn a Francia Tudományos Akadémiával. Mexikóban, Peruban és Kubában szabadkőműves páholyok alakultak. Montaigne, Descartes és a janzenizmus tanai az új hazában is megértésre találtak. A mexikói egyetemen tanították a carteziánus filozófiát, továbbá a kopernikuszi rendszert. A francia szellemi élet kiemelkedő nagyságai közül különösen Rousseau jelentőségét kell hangsúlyozni, akinek forradalmasító eszméi a latin-amerikai függetlenségi harcok idején az akut gazdasági és társadalmi problémák következtében nagymértékben előrevitték a délamerikai népek szabadságharcát.

Hatásában és jelentőségében a francia szellemi befolyásnál közvetlenebbül és intenzívebben érvényesült Észak-Amerika sokoldalú inspirációja. Ez elsősorban Észak-Amerika geográfiai fekvésével, másodsorban annak szellemi, társadalmi és gazdasági arculatát gyökeresen megváltoztató átalakulásokkal magyarázható.

A leglényegesebb belső törekvések közé tartozott az egységes Amerika megteremtésének gondolata. Samuel Sewall, a puritán gondolatok és az amerikai szellemi egység hirdetője, ennek ideológiai szükségességét tömören úgy fogalmazza meg, „hogy az Új Spanyolországnak — a puritán tradíciók új Jeruzsálemévé kell válnia”. (54.)

Samuel Sewall harcostársa, Samuel Mitchell, a New-York-i Columbia College professzora, az amerikai szellemi egység megteremtésének másik lelkes szószólója, a legmesszebbmenőkig támogatta a latin-amerikai népek felszabadulási törekvéseit.

Az elmondottakból világosan kitűnik, hogy a hat tanulmány elsődleges célja az európai felvilágosodás általános ismérveinek és eszméinek, valamint azok dél-amerikai reflexióinak kimutatása volt. Az analízis nem az egyes irodalmi műfajokra, illetőleg írókra korlátozódik, hanem az új eszmei áramlat minden területre kiterjedő komplex sajátosságait teszi vizsgálat tárgyává. A tanulmánykötet érdeme, hogy megfelelő terjedelemben foglalkozik Észak-Amerikának az új eszmék (felvilágosodás) terjesztésében betöltött szerepével, viszont hiányoljuk, hogy a szerzők csak regisztrálják ezeket a hatásokat és nem foglalkoztak eléggé behatóan azok irodalmi recepciójával.

• SILFEN JÁNOS

П. Бугаенко: Мастерство Константина Федина. (K. Fegyin alkotóművészetéről. Szaratovi Könyvkiadó, 1960)

A szovjet irodalomtudományban számos mű foglalkozik Konsztantyin Fegyin alkotómunkásságával, így például С Вржасек: Творчество И. А. Федина (K. A. Fegyin alkotómunkássága) című műve (*Zvezda*, 1927. 12.), Д. Тамарченко: Путь к реализму (A realizmus útján) című könyve (Lenin-grádi Irodalmi Kiadó, 1934.), Б. Бранина: Константин Федин című tanulmánya („Sovjetszkij piszatyelj”, M. 1951. 4. kiadás: M., 1956). A Fegyinnel foglalkozó irodalom több tucat cikket, tanulmányt és disszertációt ölel fel. Fegyin alkotóművészetének a kérdéseit azonban elsősorban az író egyes műveit elemző cikkek fejtetik, ezek viszont nem tárják fel írói fejlődésének általános törvényszerűségeit.

A Fegyin életével és alkotómunkásságával foglalkozó összefoglaló tanulmányok között a legértékesebb mű B. Branyina *Konsztantyin Fegyin* című könyve, mely elsősorban az író életműjének tisztázásával, művei eszmei-tematikai gazdagságának elemzésével foglalkozik s meghatározza Fegyin alkotóművészeti fejlődésének a szovjet társadalom történelmi kibontakozásával s az általános irodalmi fejlődéssel való összefüggéseit.

E vonatkozásban ugyancsak hiányos mű az *Orosz szovjet irodalom történetében* (III. k., 1941—1957., Szu. Tud. Akad. kiad., 212—234.) megjelent tanulmány is, melyben az a megállapítás, hogy „Fegyinnél az eszmei-tematikai feladatok megoldása szorosan kapcsolódik az alkotóművészeti kérdésekhez”, — lényegében nincs meg-alapozva a Fegyin művészeti stílusára jellemző vonások átfogó, konkrét és gondos tanulmányozásával.

E hiányt pótolja Pavel Bugajenko szaratovi irodalomkutató *Konsztantyin Fegyin alkotóművészete* című műve, mely amellett, hogy kritikailag értékeli a Fegyinnel foglalkozó, eddig megjelent irodalom eredményeit, egyben művészi eszközeinek számos, eddig még nem tanulmányozott sajátosságára, alkotóútjának egyes szakaszaira is rávilágít.

Könyvének első fejezetében Bugajenko az író alkotóútjának kezdetére, forrásaira irányítja figyelmünket. Eközben nem igyekszik leegyszerűsíteni, vagy éppen elsimítani azokat az ellentmondásokat, melyek a fiatal Fegyint jellemzik. Míg maga Fegyin,

sem Горкий среди нас (Gorkij közöttünk) című könyvében, — mely nem véletlenül váltotta ki 1944-ben Sztalin ellenvetését s csak most kerül először kiadásra — sem számos felszólalásában és nyilatkozatában nem ad egyértelmű értékelést a „Szerapion testvérek”-csoportjáról, addig Bugajenko-tól határozottan távol áll ennek az irodalmi csoportnak az idealizálása. A csoport irodalmi álláspontját tárgyalva, Bugajenko rámutat arra, hogy „ez a »tiszt« a forradalmi valóságtól független művészetnek új köntösben jelentkező s az akkori körülmények között különösen veszélyes meghirdetése volt”. A kutató ugyanakkor megjegyzi, hogy Fegyin álláspontja kezdettől fogva sok tekintetben eltért a „szerapionista” teoretikusok nézeteitől.

„Fegyin — írja Bugajenko — a művészetet nem *játéknak*, hanem az élet által igényelt *munkának* tekintette, s a művészetben nem annak „mechanizmusát”, hanem „anyagát” tartotta a döntőnek; világosan látta, hogy a mai művészet nem kerülheti meg, hogy ne beszéljen az élet igazi tartalmát jelentő forradalomról, s hogy nem állhat föle a haretől.”

Fegyinnak a „Szerapion testvérek” programjával szembenálló eme elvi ellentétei azonban nem jelentik egyszersmind azt is — jegyzi meg helyesen a kutató —, hogy írói gyakorlatában Fegyin ki tudta volna vonni magát azok hatása alól.

Gorkijhoz való közelsége, a fiatal szovjet irodalom megalapítójának erőteljes hatása volt az a döntő befolyás, mely segítette Fegyint az irodalom széles és nagy útjának megtalálásában.

Az író további alkotómunkásságát vizsgálva, Bugajenko újraértékeli Fegyinnak *Városok és évek* címmel megjelent első nagy regényét. Bugajenko jogosan veti fel, hogy „ideje leszámolni azokkal az irodalomtudományban még mindig megtalálható nézetekkel, melyek szerint ez a mű a szovjet irodalom történetében csak másodrangú jelentőségű alkotás”.

Igen érdekesek Bugajenko művének ama részei is, melyekben Fegyin három utolsó regényével foglalkozik. Eddig még egyetlen kutató sem vizsgálta azt a helyi, szaratovi anyagot, melyet Fegyin oly széleskörűen felhasznál trilógiájában. Enélkül pedig — ahogy ezt a kutató igen finom és meggyőző elemzéssel kimutatja — lehetetlen eljutni az író történeti szemlélete lényegének helyes megértéséhez.

„Fegyin korábbi alkotómunkásságában az önéletrajzi és helyi eredetű anyagok — fejtegeti Bugajenko — olykor ránehezedtek az íróra s a mindennapi élet részleteinek ábrázolása valahogy öncélú volt (*Az öreg ember*); a múltból a legnyomasztóbb

emlékeket idézte s örökítette meg (*Testvérek*) és ezzel az ábrázolásmóddal a mozdulatlanság és mély tespedés vonásait rajzolta a regényében bemutatott város arcára. Uj regényeiben viszont az eszmei mondanivaló feltárásának éppen ez a helyi anyag a legfőbb eszköze.”

E véleménynel nehéz lenne vitába szállni. A cselekmény idejének és helyének konkretizálása (a forradalomelőtti és az új Szaratov) Fegyinnél sohasem jelentette azt, hogy csupán lokális történelmi problémák megoldására vállalkozik. Hiszen regénye szereplőinek: Izvekovnak, Pasztuhovnak, Cvetuhinnak, a Meskovoknak alakját nem a természet után rajzolta meg. Hősei széles távlatú, tipikus jellemvonásokat hordoznak, ugyanakkor, reális környezetben mozogva, alakjuk mélyen hiteles és meggyőző vonásokat nyer.

Ha a hősök tipizálásának e módszerét egybevetjük azzal, hogy ugyanezt a célt milyen utakon érték el a szovjet próza olyan nagy mesterei, mint A. Tolsztoj, A. Fagyjev, V. Kaverin, K. Pausztovszkij és mások, — úgy világosan kirajzolódik előttünk a regényíró Fegyin írói egyéniségének sajátossága.

Éppen e sajátosságok elemzésében rejlik mindenekelőtt P. Bugajenko tanulmányának értéke. Bátran mondhatjuk, hogy Fegyin egyetlen életrajzírója, alkotómunkásságának egyetlen kutatója sem mehet el közömbösen a szerző eredeti és mély megfigyelései mellett.

A mű részletesen vizsgálja Fegyin regényeinek műfaji sajátosságait, kompozícióját és nyelvtét. A kutató összefoglalólag megállapítja:

„A nagy mester érett művészete nem csupán a nyelv különböző lexikális elemeinek mesteri használatában, nemcsak a szókapcsolatok pontosságában és frissességében jelentkezik, de a nyelvi fordulatok mesteri bírtoklásában, valamint abban is, hogy biztos kézzel tudja megválasztani azt a nyelvi konstrukciót, mely legjobban kifejezi a gondolatot és érzést, s visszaadja az ábrázolt tárgyat”.

A Fegyin alkotóművészetével foglalkozó mű rendkívül érdekes abból a szempontból is, hogy a szerző a nagy író alkotómunkásságát szélesen megfestett irodalomtörténeti háttérben tárgyalja. Könyve a 20-as évek korszakából számos irodalmi és történeti dokumentumot is felhasznál. Művének különös értéket kölcsönöz Fegyinnel folytatott sokéves személyes levelezésének felhasznált anyaga.

S végül — érdeme szerint értékelve — külön ki kell emelnünk ennek az eredeti műnek még egy igen jellemző sajátosságát. A szerző magusfokú felkészültsége vetekszik

polemikus szenvedélyességével. Fegyínről szóló műve a szó legjobb értelmében — akadémikus s egyben problémafelvető, aktuális. S mindez nem hagyja közömbösen olvasóit.

P. SZUPONYICKAJA,

JA. JAVCSUNOVSKIJ

Deutsches Arbeitertheater 1918—1933. Eine Dokumentation. (Zusammengestellt von Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann-Ostwald.) Hrsg. vom Institut für Volkskunstforschung beim Zentralhaus für Volkskunst. Henschelverlag Berlin 1961. 800 S. 32 Bildtafeln.

Jelen kötet újabb bizonyítéka és eredménye annak a céltudatos munkának, amelyet az NDK irodalmi és elméleti kutatóintézetei az elmúlt évtizedek szocialista kulturális hagyományainak feltárása érdekében végeznek. Hamarosan napvilágot lát a Német Művészeti Akadémia lípesei intézetének gondozásában az 1918—1933 közötti korszak proletárirodalmának vaskos dokumentumgyűjteménye; a népművészeti intézet két fiatal kutatója által kiadott jelen gyűjtemény pedig a *nemhivatásos* német munkásszínjátszás emlékeinek egy jellegzetes részét foglalja össze.

Ludwig Hoffmann bevezető előszavában visszanyúl a múlt századvégre, hogy megfelelő történelmi előzményeivel együtt lássuk a kibontakozó weimari korszak-beli munkásszínjátszást. Maga a dokumentáció belső szerkezete követi a weimari köztársaság történetének három nagy periódusát. 1923—24-ig a forradalmas háború utáni évek, 1929-ig a kapitalizmus relatív stabilizálódásának, 1933-ig a gazdasági világválság korszakának proletár színművészete jellemző darabjai kerülnek az olvasó elé. A három korszaknak egy bizonyos egységen túl külön-külön is megvan a maga jellegzetessége. A forradalmak korára, az első évekre főleg a szabadtéri tömegjelenetek és a szavalókórusok, a második korszakra már a szilárd együttesek fellépése a jellemző, az agitprop-csoportok működése. A szovjet „kék-zubbonyosok” mintájára gombamódra szaporodnak el ekkor az üzemi színjátszócsoporthat, repertoárjukban jelenetekkel, aktuális montázsrevűkkel s valamennyiükre jellemző a szatirikus-gúnyos hangvétel. A harmadik periódusban, az osztályharc élesedése idején visszaszorul a mulattató-szórakoztató elem, s a színjátszás szikárabb módszerekhez nyúl, a kollektív-referátum, a szavalókórus utóda

áthajlik a Lehrstück-be, a közvetlenül átlástfoglaló, vitázó, harcos indulatú példázatba.

Az út, amelyet a német munkásszínjátszás az első évek anarchista, proletkultoszínezetű kísérleteitől a szociáldemokrata Volksbühne-vel vívott küzdelmeken át a kommunista párt elveinek tudatos vállalásáig befutott, egész történelem, a német munkáosztály harcainak szerves része. A kötet jeleneteket, szavalókórusokat, revűket közöl, de egyben olyan dokumentumokat is, amelyek a munkásszínjátszás szervezeti fejlődésének útját jelző mérföldkövek, vagy egyáltalán a létükért folytatott küzdelem történelmi dokumentumai. E dokumentumok bizonyítják, hogy a német laikus munkásszínjátszás alig másfél évtizedes tevékenysége osztályharcos művészet volt, s fontos szerepet játszott a munkástömegek politikai tudatosításában. De ugyanakkor mint művészeti vállalkozás sem ragadt meg a dilettantizmus fókán, különösen azok az együttesek nem, amelyeknek élén hivatásos színészek, vagy a legjobb kommunista szakemberek, írók állottak, mint pl. Piscator, Gustav von Wangenheim, Maxim Vallentin, Balázs Béla, Friedrich Wolf, vagy közvetve-közvetlenül Gábor Andor, Durus (Kemény Alfréd) stb. Egyáltalán igen lényeges eleme volt a weimari korszak baloldali kulturális életének, hogy a polgárságból a munkáosztályhoz érkezett intelligencia képviselői tudásuk és képességeik legjavát adták a proletár tömegművészeteknek, mégpedig többnyire nem csak a sajtón és pódiumon át, hanem közvetlenül.

S ez a laikus-művészet képes volt cserébe adni is valamit a hivatásos színháznak. Brecht maga *Az anya* new-yorki bemutatója alkalmából ezt írja: „A nem-arisztotelészi, . . . azaz epikus színház egyrészt a fejlett polgári színház technikáját értékesítette, másrészt viszont felhasználta azoknak a kis proletár színjátszó csoportoknak a technikáját is, amelyek Németországban a forradalom után proletár céljaik érdekében egy sajátos és újszerű stílust alakítottak ki.” Ugyanerről a témáról beszél Bertolt Brecht *Volksstücklichkeit und Realismus* című híres tanulmányában. Maga Friedrich Wolf pedig nemcsak vezetője volt az egyik legjobb ilyen együttesnek, hanem szerzője is. A német laikus munkásszínjátszás proletár módon értendő népiessége bevonult a brechti és wolfi színpadra; a velük szemben megnyilvánuló és az arisztotelészi dramaturgiára hivatkozó korabeli kritika a maga módján helyesen ismerte fel a közös elemet a hivatásos és nemhivatásos proletárszínművészetben, azt a közös elemet, amely azóta is hagyo-

mánya a progresszív német színműirodalomnak.

Különös érdekessége a gyűjteménynek számunkra, hogy világosan megmutatja azt a jelentős szerepet is, amelyet a magyar kommunista emigráció a német proletárművészetben belül játszott. Ez a művészeti mozgalom valóban internacionalista volt, nemcsak világszemléletében, hanem repertoárjában, de művészeti vezetőiben, inspirálóiban is. A kötet nyitányát éppen Barta Lajos *Russlands Tagja* képezi, egy jelenet, amellyel Piscator 1920-ban megnyitotta a Proletarisches Theatert. De éppígy megtaláljuk a dokumentumok között Durus és Mathejka elméleti cikkei, Balázs Béla tanulmányait, Gábor Andor munkásságának nyomait. A magyar kommunista emigráció munkássága elválaszthatatlan részét képezi a weimari korszak német baloldali kulturális életének. S nemcsak az irodalomban, a képzőművészetben, hanem a színjátszás és a színmű-elmélet terén is ez a helyzet. Ennek az áldozatos és műhatatlan értékű munkásságnak a jelentőségét szimbolizálja, hogy a kötet vezető mottója is egy magyar művésztől, Balázs Bélától származik és így hangzik: „Ez a színház a harc színháza volt, s óriási áldozatokat követelt. E színháznak hősei és mártírjai voltak, hősiestörténelem, amelyet egykor az iskolában fognak tanulni a német gyerekek. Ez a színház nem a színházi stílusokat akarta megváltoztatni, hanem — a világot.”

A dokumentumkötet számos értékes tanulása közül talán a legfontosabb számunkra: hasonló módon és hasonló szeretettel fáradozzunk mi is múltunk szocialista művészeti törekvéseinek feltárásán.

ILLÉS LÁSZLÓ

F. W. J. Hemmings: L'influence de Dostoïevsky sur Charles-Louis Philippe. Les Amis de Charles-Louis Philippe. Bulletin N° 19, 1961. 48.

„Én az embereket nem nemzetekre, hanem országokra bontom. Lényem legmélyebb pontján sértett mindig, hogy léteznek szolgák, hogy egyik ember a másikat kihasználja.” — így vallott Charles-Louis Philippe, az elfelejtett francia proletáriró 1904-ben a Gil Blas híres ankétján. Tudatosan vállalta a proletárok, a „a megálázottak és megnyomorítottak” ábrázolását. Sokáig a francia Dosztojevszkijnek nevezték, az emberi nyomorúság és szenvedés költőjének tartották. Philippe azonban több is és kevesebb is volt ennél.

Küzdött a nép- és proletárábrázolás alapvető kérdésével: hogyan ábrázolni a mai megálázottakban a holnapi győzteseket, a mai gyengékben a holnapi erősöket. Philippe regényei nemcsak a keresztrefeszített népről, magányos nyomorultakról szólnak, hanem a befejezetlen *Charles Blanchard*-ban az emberi munka himnusza csendül meg. A munka és munkás nagyszerűsége mégsem vezette a győztes ember ábrázolására, hanem Nietzsche és főként Claudel válasza az erős ember mibenlétéről megtorpanította, majd a gyors halál megállította Philippe keresését. Így életműve fájdalmas torzó maradt, amely sem Rousseau és Michelet örökét nem folytatta a gondolkodásban, sem Stendhal és Dosztojevszkij művészetével egyenrangút nem alkotott, akikhez pedig annyira követelte a visszatérést, s a Nouvelle Revue Française körében sajátos művészetével egyedül és folytató nélkül maradt. Halála után Gide könyvet jelentetett meg róla, Ramuz mesterének vallotta, nálunk a fiatal Lukács György írt róla tanulmányt.

Barátai nemcsak a proletár Vandeputte, a parasztíró Emile Guillaumin, hanem a századforduló és a 90-es évek irodalmi útkeresésének neves személyiségei, köztük Gide, Jammes, Larbaud, Copeau, Schlumberger, Claudel, Vildrac. A néhány még élő barát (Schlumberger, Cassou, Paulhan, stb.), és a lelkes tanár, François Talva gyakorlati irányításával Philippe vidékén Philippe baráti társasága (Association Internationale des Amis de Charles-Louis Philippe) ápolja az író emlékét, publikálja leveleit, gyűjti a róla szóló kritikai irodalmat.

François Talva fordításában adták ki F. W. J. Hemmings, a leicesteri egyetem professzorának tanulmányát Dosztojevszkij Philippe-re gyakorolt hatásáról. Ez a tanulmány Hemmings az orosz regény franciaországi hatásáról írt úttörő monográfiájának (*The Russian Novel in France*, Oxford University Press, 1950) egyik fejezete.

Hemmings meggyőzően mutatja ki, hogy a Dosztojevszkij, Tolsztoj és Dickens arcképe előtt dolgozó Philippe az első francia író, akire Dosztojevszkij művészete komoly hatást gyakorolt, hiszen a hivatalos Franciaország írói, de Vogüé, Huysmans és Bourget csak a kuriózumot látták Dosztojevszkij művészetében, Philippe viszont igazán, legbensőbb emberi és írói keresése folyamán jut el Dosztojevszkijhez. Nála, aki a védtelen áldozat és az embertelen leigázó kontrasztját annyiszor átélte, Dosztojevszkij csak tudatosító és művészi iránymutató. Hemmings hatáskutatása tehát az írói autonómia legszigorúbb figyelembe-

vételével történik, hasonlít, párhuzamokat von, joggal idézi Gide-t „Philippe sohasem fogadott el más hatást, csak olyanokat, amelyek saját szunnyadó erejét ébresztették fel”.

Az igazi hasonlítás a különbségek számbevételét sem hanyagolja el. Hemmings is kimutatja, hogy míg egyrészt Philippe erőteljesebben fordult az emberi megaláztatottság okainak tanulmányozásához, másrészt Dosztojevszkij az emberi lélek mélységét, bonyolultságát sokkal inkább feltárta, s művészetében hosszú időre utat nyitott a regény megújulása felé.

FODOR ISTVÁN

Ronald Gray: Brecht. Oliver and Boyd. Edinburgh and London 1961. 180. „Writers and Critics”

A szerző népszerűsítő célú, de egyébként bibliográfiája tekintetében a kutatásnak is hasznos rövid Brecht-biográfiája a harmadik a Brecht-foglalkozó önálló angol nyelvű kötetek közül. Eric Bentleynek, Brecht legszorgalmasabb angol fordítójának már a negyvenes években közzétett tanulmányai után csak 1959-ben látott napvilágot két önálló angol Brecht-monográfia: Martin Esslin: *Brecht, a Choice of Evils* és John Willett: *The Theatre of Bertolt Brecht* — a nyugatnémet és a francia Brecht-kutatás különösen az utóbbira hivatkozik. Ronald Gray kismonográfiája nem nagy fantáziával, de az addigi eredmények nyugodt felhasználásával tárja az olvasó elé előbb Brecht életrajzát és korát, e fejecskének különösen a Weimari Köztársaság időszakáról szóló része érdekes. Az életrajztól függetlenül tér rá a drámák bemutatására, Brecht fejlődésének tetőpontját emigrációja utolsó éveiben jelölve meg. A lírikusról és prózaíróról kevés szó esik. Annál több azonban a „Brecht-legendának” arról a részéről, amely Brecht kommunista eszmeiségét, Brecht munkásságát a Német Demokratikus Köztársaságban tárgyalja — és itt Gray csatlakozik ahhoz a ma már a higgadtabb nyugatiak által is túlhaladottnak tekintett álláspont-hoz, hogy Brecht mindennek ellenére a legnagyobb drámaírók közül való. Mondanunk sem kell, hogy az effajta politikai torzítás oda vezet, hogy a szerző alapján véve nem tudja megérteni Brechtet, sem azt, hogy milyen áll valódi nagysága, amely művészi eredményeitől el nem választható. A könyv tartalmazza a legfontosabb nyugati Brecht-irodalom szemléjét is, kihagyva belőle azonban Paolo Chiarini könyvét

(*Bertolt Brecht.* Bari 1959), mely véleményünk szerint a legszélesebb látókörű a nyugati Brecht-könyvek közül.

V. Gy. M.

Klaus Hermsdorf: Kafka. Weltbild und Roman. Rütten und Loening Verlag, Berlin 1961. 304.

Kafka diadalútja a világirodalomban halálával kezdődött és a második világháború után jutott tetőpontjára. Ezzel egyenes arányban emelkedett évente több tucatra a vele foglalkozó tanulmányok, disszertációk száma. Újabban a Kafka-láz hanyatlóban van, viszont kétségtelen, hogy művészetének epigonjai elárasztották kétes értékű termékeikkel szinte az egész nyugati polgári irodalmat, s ennek az irodalomnak az értékelése nem lehetséges a mester életművének elemzése nélkül. Nálunk viszont sokkal inkább csak a neve ismeretes Kafkának és a köréje szőtt kissé elmosódóan bizonytalan legendák, semmint művei és egyáltalán helye, jelentősége a modern európai regény áramlatában. Az utóbbi években megjelent kiemelkedő polgári szemléletű monográfiák (Klaus Wangenbach: *Franz Kafka.* Bern 1958 és főleg Wilhelm Emrich: *Franz Kafka.* Bonn 1958) sok értékes adattal járultak hozzá a karkai világkép értelmezéséhez, de ezek az elemzések világszemléleti sajátosságaik okán nem lehettek megnyugtatóak a marxista irodalomtörténet számára. A marxista kritika és irodalomelmélet egyenetlenül és rendszertelenül foglalkozott eddig Kafkával. R. Fuchs a harmincas években a Kafka műveiben fellelhető szociális igényű mondanivaló és velleitások alapján a baloldal frójának igyekezett Kafkát elkönyvelni a moszkvai *Das Wort*-ban. Újabban több igen értékes dokumentum publikálásával még megerősödtek azok a vélemények, amelyek szerint Kafka pere a világgal némiképpen az elnyomottak, az alulra kerültek panaszszava is volt. Paul Reimann, a neves prágai germanista jelentős tanulmányt szentelt néhány éve Kafka életműve társadalmi problematikájának. (P. Reimann: *Die gesellschaftliche Problematik in Kafkas Romanen.* Weimarer Beiträge 1957. H. 4. S. 598 ff.) A germanisztika egyik fiatal NDK-beli képviselője, Klaus Hermsdorf tollából pedig most egész monográfiát jelent meg azzal a céllal, hogy a marxista irodalomszemlélet tükrében helyére tegye ennek a nagyhatású és oly ellentmondásos íróegénységnek életművét. Pontosabban életművének egy

részét, hiszen Hermsdorf nem foglalkozik a késői regényekkel, hanem csupán az első világháború előtti években keletkezett első regénytörredékekkel, amely nálunk Amerika címen ismert (*Der Verschollene*.) Hermsdorf azért választja vizsgálódási alapjául ezt a regényt, mert ebben találhatók még fel legteljesebben annak a folyamatnak az elemei, amelynek során fokozatosan felbomlik a realista igényű regény, s ehhez képest a *Prozess* és a *Schloss* már csak végsőkig kifejtett dekadens változatok. Hermsdorf alapállása a marxista irodalomelmélet egy jellegzetes korszakának felfogásával azonos, azzal ti., hogy a regény klasszikus formája a XIX. században létrejött-kialakult realista regény, annak minden formai, stílusi jellegzetességével, s ehhez képest a Flaubert-tel megkezdődött átalakulás, a naturalizmuson, impresszionizmuson, expresszionizmuson stb. át, (beleértve más művészetek hasonló átalakulását is) egyértelműen hanyatlás, dekadencia, s mint ilyen a végső fázisába jutott polgári társadalom eszmei terméke, szimptomája. Hermsdorf munkájának erői és fogyatékosságai ebből a felfogásból származnak.

A szerző szembeesíti Kafkát és a kafkai világképet a kor valóságával. Mélyreható, színes és érzéletes képet fest a prágai világról, a németiség, zsidóság, kispolgáriság többszörösen elszigetelő-kivülrekesztő mivoltáról, amelynek közegében Kafka élt és amelyből nem tudott menekülni. Érdekes elemzések során, a legkülönbébb szemzőből világítja meg Kafka világnézetének, műveltségének, művészi látásmódjának, alkotói módszerének megannyi részletét. Végkövetkeztetései feltétlenül helytállóak, még akkor is, ha eleve felvett irodalomfejlődési koncepciója néhol korrigálásra szorul. Eszerint Kafka életműve az értelmetlenné gépisedett, embertelenné vált polgári világrend ijesztővé és fenyegető misztikumává magasított képe elleni lázadás, kispolgári tiltakozás volt, de erőtlenség és bizonytalan tiltakozás, per és magamegadás, elutasítás és riadt fegyverletétel ugyanakkor. „Kafka művében” — írja a szerző — „a kispolgári intelligencia ájultsága tükröződik a korabeli történelmi fejlődéssel szemben”.

A kafkai művészet dekadenciáját ehhez képest elsősorban az jelenti tartalmilag, hogy Kafka lényegében komikus jelenségeket a tanácstalan megrettenés okán szubjektíve igen mélyen és őszintén átélve tragikusan lát és láttat, s ezzel a misztifikált hatalmak bénító erejét és a velük szemben mindenképpen elbukó „hősök”

sorsát általánossá magasította, egyetemes érvényüket szuggerálta. A kafkai regényforma pedig a maga töredékes, részleteket részletező és soha nem befejezett mivoltában csupán tükre a tartalmi-gondolati elem, a világkép rendezhetetlenségének, a reménytelen harmóniátlanlanságnak, a szétszakítottság fájdalmának.

Ezek az elemzések a maguk teljességével, gondosan kimunkált részletességével és okos érvelésével feltétlenül olyan plasztikus Kafka-képet nyújtanak, amilyennel a mi szakirodalmunk nem rendelkezik. Egy-némely ponton azonban a kissé konzervatív realizmus-felfogás bűvöletében a szerző túl merev és szikár álláspontot képvisel. Így például lehetetlen Kafkát a marxista-leninista tudatosságú alkotóművész pozíciójához mérnünk; nem lehet komolyan szemére vetnünk, hogy nem ismerte az imperialista tőkés gazdaság törvényeit; sokkal fontosabb itt, hogy a maga módján és a maga eszközeivel szuggesztív erővel képes volt megjeleníteni a társadalmi és lelki szorítóba került kisember rettenetét, s ez maga már eleme lehet a humanizmusnak, amit Hermsdorf nemigen ismer el. Másrészt lehetetlen a huszadik századi regény adekvát formájának a Flaubert előtti regényt tartani és minden változást, ami azóta bekövetkezett, dekadencia címen elutasítani. Különösen szembeűnővé válik ez a merevség a Kafkánál és másoknál is alkalmazott „belső monológ”-ról szóló ítéletben. Hermsdorf ugyanis úgy véli, hogy itt a hősök és az epikus folyamat egyáltalán és teljesen kikerülnek az elbeszélő ellenőrzése alól és ezzel elvesz a művészi objektivitás és egyáltalán a művészi igazság, megsérül a teljes és széles áramlású társadalmi jelenségek sokoldalú bemutatásának igénye. A belső lelki folyamatokra koncentráló írói figyelemben is a dekadencia jelét véli felfedezni a szerző még a naturalista regényhez képest is, holott ismeretes, hogy mindezek az elemek nemcsak a kifejezetten polgári, hanem a baloldali művészetben is évtizedek óta jelen vannak, polgárjogot nyertek és sok tekintetben gazdagították a kifejezési lehetőségeket.

Hermsdorf kötete, azt hiszem, megérdemelné, hogy magyarul is megjelenjék, még akkor is, ha egyes megállapításai bíráló korrekcióra szorulnak. Ez ugyanis az első marxista igényű, s az egész életművet bevilágító, gondos filológiai készültséggel írt és élvezetes esszéstílusban fogant Kafka-monográfia.

ILLÉS LÁSZLÓ

Martin Johannes Walser: Beschreibung einer Form. Versuch über die epische Dichtung Franz Kafkas. Carl Hanser Verlag, München 1961.

A neves müncheni irodalmi kiadó az elmúlt években sorozatot indított *Literatur als Kunst* elnevezéssel. Ebben a sorozatban nagyobb igényű esztétikai tanulmányok jelennek meg. Így került sor arra, hogy a neves író, J. M. Walser 1951-ben a tübingeri egyetemre benyújtott és azóta némileg átdolgozott doktori disszertációja könyvalakban is megjelenjen.

Walser tanulmánya Kafkáról jellegzetes mű abban az értelemben, hogy a nyugat-német Kafka-kutatás egy egész irányát jelképezi, módszerében elsősorban, de már címében is. Walser tudatosan lemond arról, hogy a karkai életművet kívülről és belülről egyszerre világítsa át, hogy elhelyezze azt korában és kora irodalmában. Ő kifejezetten csak arra törekszik, hogy az életmű belső formai konstrukcióját vizsgálja, a mű belső „geometriai-fizikai perspektíváit” tapints ki. „Ezt a költészetet — írja egyhelyütt — tulajdonképpen nem kell értelmeznünk. Mi arra törekszünk, hogy a mű „technológiai” leírását adjuk, s nem kívánjuk a művet „ideológiailag” értelmezni.” (S hogy mennyire nem áll egyedül Walser ezzel a felfogással, s hogy milyen irányban folyik a nyugat-német egyetemeken a Kafka-kutatás, annak jelzésére csak egyetlen példát. „Vizsgálódásaim a legmesszebbmenően lemondanak arról, hogy tartalmakat elemezzenek, cselekmény-összefüggéseket mutassanak ki” — írja Manfred Seidler *Strukturanalyse der Romane "Der Prozess" und "Das Schloss" von Franz Kafka* című doktori disszertációjában. — Bonn, 1953.)

Walser egyenesen tagadja a karkai mű összefüggéseit kora valóságával. Kafka életműve „csak költészet és semmi más”, — mondja, s úgy véli, hogy a karkai világ a költő által szuverén módon „teremtett” világ, s ez nem felel meg semmiféle meglévő világnak. Másutt szintén: „Kafka regényei elemeiket nem egy meglévő világból veszik.” Ha eddig annak lehettünk tanúi, hogy az idealista és szellemtörténeti módszerrel munkálkodó polgári irodalomtudósok megkísérelték Kafkát és életművét a teljes emberi világra egyetemesen érvényesíteni, úgy itt most különös módon egy elszigetelődési folyamatnak, egy steril és üres esztétizálásnak vagyunk a tanúi. Ez az értelmezés kevésbé agresszív ideológiailag, viszont a maga végsőig fejlesztett „beltenyészetével” legalábbis a marxista irodalomtudomány számára kézzelfoghatóan bizonyítja be teljes használatlanlanságát.

Walser sokhelyt érdekes kombinációkat mutat fel, szellemes formai részletvizsgálatokat, stílus-elem összehasonlításokat végez, mindez azonban elvész az öntörvénnyű értelmezést keltette ködben. Ezt csak részben okozza az, hogy a munkán kifejezetten érezhető a még kezdő irodalmár disszertációs-tojásbéja, a magamutogató-öntetszelgő okoskodás attitűdje. Sokkal inkább jellemzi a tanulmányt a polgári irodalomszemléletnek még az idealista világfelfogáson belül is megfigyelhető hátrálépése, visszavonulása. Walser az aristotelesi poetika, a hegeli esztétika és főleg Lukács György *Die Theorie des Romans* (Berlin 1921) című művének idealizmusával szemben igyekszik nyakatekert konstrukciók segítségével bizonyítani a lehetetlent, azt ti., hogy Kafka regényei az *epikus teljességet* tartalmazzzák, mert úgymond, a bennük „sejtetett világ homálya az értelmezés végtelenségét rejti magában”. Ehhez képest már csak apróság és teljesen formális jelenség, ha Walser az Amerika-regénytől a *Das Schloss*-ig terjedő pályán, (amely szerintünk Kafka dekadenciájának elmélyülését jelzi) ő éppen az autonóm formai gazdagság végső tökélyre jutását állapítja meg.

Mindenesetre tiszteletreméltó gesztus, hogy Walser műve végén felteszi a kérdést: „Joggal kérdezhető azonban, hogy ez a Kafka által „teremtett” világ, amely önmagán kívül semmire sem utal, mennyiben jelentős számunkra?” A válasz már nem meglepő: „E kérdésre ebben a munkában csak utalásszerűen adhattunk némileg választ, mert az esztétikai tárgyak mibenlétének kielégítő magyarázatát az elmélet még nem végezte el.” A Walseréhez hasonlatos művek indirekt módon beszédes bizonyítékai a marxista irodalomszemlélet fölényének.

ILLÉS LÁSZLÓ

Marc Chadourne: Restif de la Bretonne ou le Siècle Prophétique Hachette. 1958. 363.

Íme, hát Restifet, a telhetetlen és nyughatatlan Restifet, „a csatorna Casanováját”, „az ősemberi Balzacot” is elérte a nagy emberek sorsa: kissé regényesített életrajzot írtak róla. Marc Chadourne igen szorgalmas munkása az irodalomnak idestova negyven esztendeje; ez is szorgalmas és tisztességes munka. Nem több, de nem is sokkal kevesebb, mint egy Maurois-életrajz: felhasználja a rávonatkozó irodalmat, alaposan ismeri műveit, az életéről

szóló dokumentumokat s igazán hiteles, hű képét tudja adni Restif pályájának, működésének.

S ez a könyv is elgondolkoztat azon: milyen súlyos hézagok tátonganak francia kultúránkon. Hányan ismerik Restif de la Bretonne nevét? Még a francia irodalom alapos ismerői közül is kevesen, s alig valaki elsőkézből, a művek alapján; pedig Restif iránt nem hiába lelkesedett Beaumarchais és Valéry, nem véletlen volt, hogy Schiller felhívta rá Goethe figyelmét, aki Humboldtot küldte el a különös emberhez s az a legnagyobb lelkesedéssel számolt be róla; nem lehetett akárcsi, ha Gérard de Nerval önmagát Restif új inkarnációjának szerette képzelni. Buudelaire rajongott érte és egyik elődjének tekintette Balzac; s az sem tartozik kisebb érdemei közé, hogy a biztos kézzel reakciós La Harpe (s a nem kevésbé reakciós Brunetiére) gyűlölettel és megvetéssel szóltak róla.

Restifről mindenféle tekintetben csak bámulattal lehet szólni. Amikor született. XV. Lajos uralkodott és játszott a lengyel örökösödési háborúval; az udvari emberek s az őket majmoló meggazdagodott polgárok Cytherére utaztak esténként. Amikor meghalt, Napóleon már császár volt és lant helyett sarkantyúpengés, legyező-suhogás helyett kardcsörtetés hangzott a Louvre termeiben. Restif a római Pertinax császárig vitte fel őseinek sorát a legjobb bibliai hagyományok szerint, de büszke arra volt, hogy tiszta paraszti vérből született; s bár körülbelül húsz éves korától kezdve szinte megszokítás nélkül Párizsban élt s Párizs leghűbb krónikása volt, még késő öregkorában is úgy tekintett magára, mint ártatlan, naiv parasztra, aki eltévelyedett a megrontó nagyvárosban, de szívében tisztán őrzi Sacy levegőjét és érzelmait. Ha volt nehéz sora embernek, akkor neki kijutott: tisztas és tehetős paraszti házból származik ugyan, de második ágyból s az első ágyból való testvérek — akik nagyrésze janzenista pap — rossz szemmel nézik apjuk második házasságát s a gyermekeket, különösen Edme-Nicolas-t, aki hamarosan szenvedélyes természetéről, nehezen fékezhető érzelmekről és indulatokról tesz tanúbizonyságot. A parasztyerek hamarosan városba kerül, Auxerre-be majd Párizsba, hogy a nyomdai inaskodás és segédkezés éveit során át a nyomdatulajdonos polgárok tisztas sorába lépjen; de hol saját természete, hol a véletlen balszerencse, valami mindig megakadályozza, hogy polgárrá legyen, mindvégig megmarad munkásnak, még akkor is, amikor már híres íróvá lesz: kétszáznál több műve közül számosat maga szed, nyomtat, terjeszt — nem egy van közülük.

amit siettedben a szedőállványánál, ólombetűkből ír...

Legnagyobb sikerét a *Paysan pervers*-tel s folytatásával a *Paysanne pervers*-vel érte el: mindkettő levélregény, amelyben a nagyvárosba kerülő tisztaszívű, egyszerű parasztfiú és parasztlány elzüllesztésének útját meséli el. Levélregény, mint a *Nouvelle Héloïse*, remekül megoldott sikamlós részletekkel, melyekre Crébillon fils is büszke lehetne: Julie de Lespinasse rajongott érte, s Grimm Diderot tollához méltónak tartotta. Mégis legmaradandóbb műve öregkori nagy alkotása, a *Monsieur Nicolas*, önéletrajza; mert Restif, aki nem hiába volt Rousseau kortársa, egész életében nem szünt meg saját életét írni, kezdetben különböző, átlátszó travesztiákban, végül ebben a művében nyíltan és leplezetlenül gyónva, mint a híres genfi polgár.

S ez a gyónás, amelyben önmagának és az olvasónak is azt akarja bebizonyítani: mindig csak az erényt szolgálta a bűnnel szemben, akárhányszor el bukott is, szíve tisztasága mindig felemelte, a legesodálatosabb kordokumentum, amivel csak rendelkezhetünk. Mert az irodalom ezideig szokott szólni az arisztokratákról s a pástöröknak öltözött arisztokratákról, a polgárokról talán s az arisztokratáknak öltöző polgárról, de szinte soha nem az igazi paraszti és munkás életről az ancien régimében. Restif pedig erről számol be: pontosan és hűségesen, mint egy janzenistához, s érzékenyen, mint egy Rousseau-kortárshoz illik.

Regényes művei is kiemelkednek kora átlagterméséből s a legnagyobb kortársak mellé helyezik írójukat; de önéletrajzi művei: a *Vie de mon Père*, s különösen a *Monsieur Nicolas* szinte kimeríthetetlen kincsesbányája az információnak a legalsóbb néprétegek életéről és szokásairól, erkölcséről és anyagi viszonyairól, helyzetéről és tudatáról; folkloristának éppolyan érdekes, mint gazdaságtörténésznek, irodalmárnak, mint egyszerű olvasónak; Edme-Nicolas Restif látszólag kötetlenül mesél, gyónva önmagának és az utókornak s öntudatlanul, spontánul változtatja Le Nuin esetjét és Hogarth irónját, Greuze pasztelljét és David vad színkavargását.

Restif megéri a forradalmat, a Terreurt s a konzulátust is, és súlyos betegen, ágya mellett a kézi nyomdával és a kis szedőszekrényvel írja s nyomja rendületlenül életét, köteteit. Főműve, nagy vallomása, a *Monsieur Nicolas*, melyben Rousseau méltó kortársa, Gide előfutára; de a *Contemporaines*, a *Nuits de Paris*, a *Palais-Royal* számtalan kötete még több apró történetnek, remekül felvázolt alaknak, pontosan hallott és megrögzített népi

szólásnak, hanghordozásnak a megörökítője; s miközben ezeken dolgozott, az enciklopédisták tanítványa és kortársa egymás után bocsátotta ki reform-javaslatait: reformálni akarta a prostitúciót és a helyesírást, a nők helyzetét a családban, s a társadalmat egyáltalán, felvázolva — jóval Fourier előtt — egy vagyonközösségre épülő utópista-kommunista társadalom képét; de képzelete már a csillagokat is bebolyongta, mert csak onnan remélte az örök békét biztosíthatónak az emberek számára. S ahány ötlete támadt, annyi témája, ahány témája, annyi könyve: minderről, mindenről könyvet írt, s amellet állandóan betegesen küzdött meg egy infernális házasság összes gyötrelmeivel — meg saját vérmérsékletével, mely azonnal lángba borította, ha egy fehér selyemharisnyába bújít, magassarkú selyemtopánkában tipegő női lábat meglátott; s ha lángba borult, Sacy parasztfiúja, Auxerre nyomdászinasza, Páris éjszakáinak vándora, a Szent Lajos-sziget kőgátjaira naplóját bevéső különöc általában nem állt meg a plátói lobogásnál. . .

Rendkívül gazdag kedély és intelligencia a Restifé, aki szinte teljesen autodidakta módon kora színvonalán álló műveltséget szerez s állandó önműveléssel és gyakorlással alakítja ki annyira sajátos stílusát. Jól megfér nála egymás mellett a kor divatos finomkodása, az örökdivatú sikamlósság s az, amivel minden kortársán és elődjén messze túlszár, valóban a legnagyobb realistáknak törve az utat: a népi jelenetek, a népi nyelv — s a vidékinél még inkább a nagyvárosi nép nyelve, szokásai — élete.

Chadourne könyve becsületesen és érdekesen kíséri végig ezt a fantasztikus életpályát, de munkája inkább csak kivonatolása és megismétlése annak, amit Restif maga elvégzett, mert — s ebben is hallatlanul modern — a nyomdász azok közé az írók közé tartozott már, akik nem ismertek érdekesebb és kimeríthetlenebb témát saját életüknél, érzéseiknél. Kár, hogy mai életírója nem tudott két ponton túllépni rajta: alig látja szélesebb körben a kort, mint hőse, pedig az lett volna érdekes, ha Restif élete köré odarajzolja a történelmi kort is, hogy azon belül lássuk Restif mozgását és mozdulatlanágát, elvakultságát és éles látását; s lélektanilag sem jut hőséhez közelebb azzal, hogy nyilvánvaló elhallgatásait és toldásait helyesbíti. Pedig Restif egyik első példája annak az érdekes író-alkatnak, aki számára valóság és álom, vágy és beteljesülés egybemosódnak: őszintén nem tud különbséget tenni fantázia és realitás között. De mintha Chadourne-t ez hidegen hagyta volna; hiszen ő nem tűzött maga elé más célt, mint hogy érdekesen

s mindvégig gyors ütemben utána-mondja Restif de la Bretonne életét. S ezt a feladatot jól, érdekesen oldotta meg.

NAGY PÉTER

Dorothea Krook: The Ordeal of Consciousness in Henry James. Cambridge University Press, London 1962. XIII + 422

„Henry James” — írja T. S. Eliot — „olyan író, aki az angol olvasók számára nehéz, mert amerikai; az amerikai olvasók számára nehéz, mert európai; és nem tudom, hogy más nemzetiségű olvasók egyáltalában megérthetik-e.” A rohamosan növekvő James-irodalomban ez az 1924-ben leírt megállapítás már szinte közhelynek hangzik, a vita ma nem is a nehézség jellege, hanem az írói szándék földerítése: az egyes művek értelmezése körül folyik. Hálásuknak kell lennünk, hogy Krook ennél lényegesen messzebb megy: az értelmezést csupán kiindulópontnak fogja föl, valódi feladatát a nehézségek okainak és következményeinek, vagyis a James-i módszernek és világképnek feltárásában látja.

Lehet-e fölmenteni azt a művészt, aki szinte érthetlenségig nehéz? Lehet, sőt föl is kell menteni, ha a megértés nehézségeinek forrása nem a művész, hanem maga a művészet. Mászóval, ha a művész a valóság megragadásának és ábrázolásának eladdig ismeretlen útjait járja, ha új problémákat új módszerekkel akar megoldani. James a „beautiful difficulty” (a gyönyörű nehézség) megszállottja volt: mindig a legnehezebb probléma fölvetését és a megoldásnak legtökéletesebb módját hajszolta, így hát a társadalmi, erkölcsi és filozófiai kérdéseknek oly végpontjáig jutott el, ahonnan az emberi elme már csupán tapogatózva merészkedhet előre. A művészet James számára laboratórium volt, ahol ő — a kutató — a legbonyolultabb létproblémák legtökéletesebb ábrázolási módját kereste.

Krook e laboratóriumi munkának hét eredményét, vagyis hét James-regényt vizsgál, kettőt (*The Portrait of a Lady* és *The Tragic Muse*) a korai, illetve közép korszakból, hármat (*The Turn of the Screw*, *The Awakening* és *The Sacred Fount*) az ún. átmeneti periódusból, s végül kettőt (*The Wings of the Dove* és *The Golden Bowl*) a kései művek közül. Vizsgálódásainak kikristályosodási pontjait négy problémakörben jelölhetjük ki:

- A) társadalmi (nemzetközi) téma
- B) erkölcsan és ismeretelmélet

- C) a kétértelműség elve
D) a duális világkép.

A kritikusok zöme több-kevesebb rosszállással állapítja meg, hogy James társadalmi panorámája rendkívül szűk, hősei többnyire amerikai milliomosok és angol főnemese, tehát az emberiség egy igen vékony és korántsem legfontosabb rétegének képviselői. Krook remek komparációval világítja meg e kérdés lényegét. Wordsworth a szenvedélyek gyökereig úgy akart eljutni, hogy az embert mintegy „lemeztelenítette”, azaz a civilizáció minden bonyolult formájától mentesen, a „természet gyönyörű és állandó formáinak” közelségében ábrázolta. James az ellenkező végletet választja, hősei „túlcivilizáltak”, a társadalmi piramis „csúcsán” állnak, pontosan azt a funkciót — drámai funkciót! — töltik be, mint Shakespeare (s hozzátehetnénk Homérosz vagy a görög drámák) királyhősei. Amíg tehát Wordsworth „mezítenít”, addig James „túldíszít”, de mindkét módszer az általánost keresi. Ilyen szemléletből kiindulva szinte már csak járulékos jelenség, hogy James az általánosan belül a speciálisat, vagyis az amerikai milliomost és angol főnemest, mint társadalmi réteget ironizálja, és nemcsak erőnyeiket eszményesíti, hanem bűneiket is.

Éppen ebből ered a James-i laboratóriumi munka jellegzetesen bonyolult problémafelvetése. Jamesnek ugyanis nincsenek „pozitív” vagy „negatív” hősei, *erkölcstanának* tárgya egyedül a „homo”. Kate Croy (*The Wings of the Dove*) vagy a nevelőnő (*The Turn of the Screw*) a James-i erkölcsbírárság előtt nem bűnös és nem is ártatlan, hanem egyszerű ember. A jó és a rossz tehát nem „semmisítik meg” egymást, hanem a szív és lélek és idegrendszer mélyén szimbiozisban élnek. Ha viszont az ember ilyen „csodás keverése rossz s nemesnek”, akkor innét már csupán egy lépés az ismeretelméleti problémáig, vagyis, hogy az egyén — és mindennek előtt a művész — mennyiben képes fölmérni és elkülöníteni embertársaiban a jót és a rosszat, nem esik-e gyakorta áldozatául a pusztá látszatnak, illetve nem véli-e a látszatot valóságnak és fordítva. A jó és rossz szimbiozisa tehát kétarcú probléma, egyik vetületében erkölcsi, másikban episztemológiai kérdés. És a James-életműben ezek a problémák egyre bonyolultabb alakzatokban jelennek meg. Isabel Archer (*The Portrait of a Lady*) vagy Nick Dormer (*The Tragic Muse*) portréja még csak a végzetes bűnt tárja föl, vagyis a szimbiozizs azt a formáját, amely minden igazi tragédia alapja. De a nevelőnő

vagy Mrs Briss (*The Sacred Fount*) figuráiban a morális témán túl már az ismeretelméleti kérdés is fölmerül, hogy aztán a kései regényekben általános világképpé szélesedjék.

Az ismeretelméleti problémából vezethető le a híres James-i kétértelműség. Ha ugyanis az emberi elme nem tudja felfelférthetetlenül megállapítani, hogy az élet elvont (erkölcsi) jelenségeiben mi a látszat és mi a valóság, akkor minden ilyen jelenség kétértelmű: lehet valóság is, meg nem is. Krook a *Turn of the Screw* elemzésében arra mutat rá, hogy a történet nem „vagylagos”, hanem így is meg úgy is igaz. Az olvasónak tehát nem választania kell, hogy melyik történetet fogadja el valóságnak, azt-é, amelyben a nevelőnő szándékai jók és a gyermekek „bűnösök”, vagy azt, amelyben a nevelőnő idegbeteg és a gyermekek „ártatlanok”, hanem mindkettőt el kell fogadnia, mint a valóság két egyidejű lehetőségét. James technikái diadala, hogy a „merciful indirectness of presentation” (az ábrázolás könyörületes közvettsége) révén a kétféle egyidejű olvasást lehetővé teszi. Azáltal ugyanis, hogy az ábrázolás egy, esetleg több hős tudatán átszűr, az olvasónak joga van sőt kötelessége kételkedni, vajon a hős helyesen látja-e az eseményeket vagy sem.

A kései James regényekben mindez már átfogó világképpé tágul. A kétértelműség az emberi tudat korlátainak és a világ morális osztottságának együttes következménye. A művész ilyenmódon *duális világot* kénytelen ábrázolni, azt, ahol egyrészt a gőg és a hatalomvágy, másrészt a szeretet és a jóság pusztító és életető erői érvényesülnek. James nagyságát éppen az bizonyítja, hogy ezeket az erőket társadalmi és erkölcsi, sőt filozófiai értelemben is átfogó és objektív képhez tudja elénk vetíteni. A „teljesség” James legfontosabb művészi követelményeinek egyike, és a *Wings of the Dove* vagy a *Golden Bowl* már valóban nem egy különleges morális témát variál, hanem a világ dualitását a maga teljességében ábrázolja. Hősei tehát nem típusok többé, hanem a legáltalánosabb értelemben vett erkölcsi erők.

A tanulmánykötet kiemelkedő erőnye a világosság és a logikai rend. Ezeknek köszönhető, hogy a hét regény elemzése az egész James-problematikát fölöleli. (Az előszóban Krook jelzi, hogy néhány témacsoportot külön tanulmánykötetben szándékozik földolgozni.) Módszere az elemzés, amely mindig a tartalom-jellem téma vonalát követi. Krook kiválóan tud élni a komparáció művészetével, s ezt az életmű keretein belül, de azon túllepve is alkalmazza. Nem megvetendő vitázó

készsége sem, ahol élessége objektivitással, sőt szerénységgel párosul. Az olvasók zöménél azonban hiányérzetet ébreszt majd az a körülmény, hogy James életéről és egyéniségéről a kötet vajmi keveset mond. Ha pedig a tanulmányíró a regények ismeretét nem követeli meg olvasóitól, akkor még kevésbé kívánhatja tőlük a tárgyi adatokét.

VÁMOSI PÁL

Edith Thomas: George Sand. „Classiques du XIX^e siècle”. Éditions Universitaires, Paris 1959. 139.

„Azon a szellemi tőzsdén, amelyet az utókor irányít, szüntelenül az értékek különös felborulását látjuk: Béranger, Lamartine, George Sand, akiket koruk a legmagasabban jegyzett, ma egyre lejjebb kerülnek például Gérard de Nerval javára. Nincs igazunk? Vagy mégis? Ki tudja? És vajon min alapszik a tévedés vagy az igazság ebben a dologban? Mi is hát az „izlés”? ”

A könyv első fejezetében áll ez a néhány sor. Valóban: aki George Sand-nal foglalkozik, az ilyen kiélezett formájú kérdéssel találja szemben magát, az előtt ilyen kendőzetlenül jelenik meg ez a jól ismert, sokszor kísértő probléma. Gyergyai Albert összegező tanulmánya, a *Mauprat*-előszó például ugyanennek a kérdésnek egy másik oldalát vizsgálja, arra keres és talál megnyugtató választ, hogy mi módon is vált klasszikussá az életében és műveiben minden hagyományt, minden mértéket széttörő George Sand.

Edith Thomas könyvének viszont a fenti, saját maga által felvetett probléma nem áll a középpontjában, inkább csak lappang a sorok között. Az előadás a hagyományos csoportosítástól nem térve el tárgyalja a műveket. Az időrendi sorrendet is csak néha bontja meg a kínálkozó műfaji csoportosítás kedvéért, így az ön-életrajzok és a drámák áttekintése két önálló fejezetben, külön történik meg.

A bevezetés kitér az íróról származására, rövid életrajzot ad Nohant elhagyásáig, majd a második fejezettől, 1831-től kezdve mint George Sand életében is, elsősorban a művek, a művek vizsgálata a szó. Az első regények közül főleg a *Lélie*ával foglalkozik a tanulmány, az életmű megértéséhez ezt tartja a legfontosabbnak. Külön fejezet illeti meg Musset-t és Chopint. Edith Thomas természetesen George Sand oldaláról közeledik mindkét kapcsolathoz, s ha néhol hiányzik is a tárgyilagosság, — itt talán megengedhető bizonyos elfogultság — semmiféle túlzó elragadtatásba nem

bocsátkozik, a helyes arányokat mindvégig megtartja. Bőven idéz a levelezésből, és rámutat arra, hogy annak a makacsul élő legendának, amely szerint George Sand csak szeretői elméleteinek a szócsöve volt, semmi alapja nincs. Később, Pierre Leroux-ról szólva, mégis megjegyzi, hogy eszméi mindvégig, kapcsolatuk után is erősen hatottak az írónőre.

1848-hoz érkezve, a könyv ismerteti George Sand forradalmi tevékenységét, idéz cikkeiből, elemzi a 15-ik és 16-ik *Bulletin* jelentőségét. Ugyanitt vizsgálja meg azt az ellentmondást, hogy a női egyenjogúság kérdésében George Sand nem játszott haladó szerepet. „Ez a lángész korlátja” — jegyzi meg a fejezet végén. Ugyanilyen megértéssel tekint végig az író női forradalom utáni ténykedésén is, arra azonban éles szemmel figyel fel, hogy a párizsi kommünt megbélyegző George Sand gyökeres ellentmondásba került 1848-as nézeteivel, a 16-ik *Bulletin*-nel.

A tanulmányt rövid vizsgálódás zárja le. Mi él ma abból az íróból, aki a XIX. században — Victor Hugo mellett — a legnépszerűbb volt? Főleg „falusi” regényei, mondja a szerző, és hozzáteszi, hogy a közkönyvtárakban ma is számtalan olvasója van George Sand-nak.

Látjuk, nincs központi helyen a legelőszőr idézett kérdés feszegetése, mégis, a tanulmányt át meg átszövik az idevonatkozó gondolatok. Válaszadást csupán ott kísérel meg a szerző, ahol ez valósággal kikerülhetetlen. Az önéletrajzok tanulmányozásakor Edith Thomas szerint a *L'histoire de ma vie* George Sand legérdekesebb, legizgalmasabb regénye. Elgondolkoztató összehasonlításokat tesz az emlékezősekben és vallomásokban gazdag francia irodalom hasonló alkotásai és a *L'histoire de ma vie* között, végül a ma már alig ismert művet korrajz dolgában is Rousseau, Chateaubriand, Musset mellé emeli. Hogy miért nem olvassák, annak okát két dologban látja. Egyrészt a regényíró George Sand árt az emlékiratírónak, hiszen — szerinte — minden olvasó tudja, mennyire nem bíznak a történészek a művészekben. A másik ok — mondja a szerző — a ma már elviselhetetlen bőbeszédűség. „Csakhogy — teszi hozzá — George Sand időfogalma, éppúgy mint Balzacé, nem azonos a miénkkel.”

„Chateaubriand, Balzac, Flaubert szintén bőbeszédűek” — olvassuk máshol. Milyen más az a bőbeszédűség, mint a sand-i! — szállnánk rögtön vitába a megállapítással, annál is inkább, mert ezek az odavetett összehasonlító, értékelő, vagy éppen magyarázkodó mondatok amúgy sem ritkák a tanulmányban, és ilyen formában semmi esetre sem meggyőzőek. „Lélie

a nagyanyja Simone de Beauvoir hősnőnek.” (23. l.) „George Sand megteremtette azt a szocialista realizmust, amely se nem szocialista, se nem realista, de olyan-nak festi az embert, amilyennek látni szeretné.” (59. l.) Ezeket a sorokat olvasva hiányérzetünk támad, hiába tudjuk, hogy a terjedelem nem tesz lehetővé bővebb anyagú, részletekbe hatoló fejtegetéseket. Végeredményben, elismerve, hogy a tanulmány legfőbb erénye a jószemű problémafelvetésekben van, látnunk kell, hogy a hibái is itt rejtőznek.

A könyv, amelyet bő bibliográfia egészít ki, így is megfelel a sorozat céljának: pontos, olvasmányos és világos.

BRÁCSY GERGELY

Dominique Arban: Dostoevski par-lui-même. „Écrivains de toujours” N° 57, Edition du Seuil 1962. 190.

Dosztoevszkij ellentmondásos életművének sok oldala már rég az európai irodalom szerves része lett. A francia írók is magukévá tették a dosztoevszkiji pszichológiai ábrázolás és regényszerkesztés nem egy vonását. Proust, Gide, Duhamel, Mauriac, Camus és Nathalie Sarraute név szerint is hivatkoznak Dosztoevszkijre, s mint a regény megújítóját és saját művészetük ösztönzőjét említik. Főiskolai ankétok, újságcikkek, de akár a nálunk megjelent Tolsztoj- emlékkönyv anyaga is tanúskodik arról, hogy Dosztoevszkij az egyik legolvasottabb író Franciáországban. Dosztoevszkijnek ez a hatása kétségkívül egyoldalú, s mint minden korban és nemzeti hatásokon átlépő műalkotás hatásában szerepet játszik a félreértés: Dosztoevszkij igazi emberi és írói énje helyett a más korban és környezetben élő írókra a saját szükségleteiknek megfelelően értelmezett Dosztoevszkij-kép hat.

A tudományos irodalomtörténet feladata az, hogy az ilyen mítoszokat eloszlassa, s az író igazi arculatát, méretét mutassa meg. Sajnos azonban, a Dosztoevszkijről írt francia monográfiák szerzői vagy oroszul nem tudó, így Dosztoevszkijt és a róla szóló orosz kutatásokat szükségképpen nem ismerő lelkes író-olvasók (Suarès, Gide), vagy oroszul ugyan tudó, de sokszor emigráns, így szemléletében legtöbbször meghatározott, gondolatilag vagy ellenséges vagy színvonalatlan, nem egyszer botesinálta filológusok (Troyat, Persky, Bergyajev, Chestor, Wilczkowski stb.).

Dominique Arban könyvének az a nagy előnye, hogy mindkét véget elkerülve, az „Écrivains de toujours” sorozat hagyományaihoz híven a szerző művétől el nem

szakadva kerek, objektív elemzést nyújt, bőven támaszkodva a szovjet Dosztoevszkij-kutatás eredményeire, többek között a nálunk hozzáférhetetlen Dosztoevszkij-levelezésre, s főként annak 1960-ban Dolinyin professzor gondozásában megjelent 4. kötetére. A kis könyvből terjedelméhez képest elég széleskörű Dosztoevszkij-képet kapunk, különösen szépen elemzi Dosztoevszkij ifjúkorát és íróvá válását, a *Bűn és bűnhődés* elég valószínű forrását véli felfedezni Stirner egyik művében, azonban amikor később problematikusabb művekre kerül sor, talán éppen a túlhajtott objektivitás következtében meg kell elégednünk a mű szimpla keletkezéstörténetével, s fel sem veti Dosztoevszkij regényeinek világ-irodalmi jelentőségét, sőt még művészi értékét sem. Ha Anne Villelaur a *Lettres Françaises* hasábjain (1962. március 1—7.) és Benjamin Goriély az *Esprit*-ben (1962 november) kritikátlanul dicsérik Arban könyvét, ez csak a régebbi Dosztoevszkij-tanulmányokhoz viszonyítva jogos, mi inkább úgy értékelhetjük, mint az új történeti francia Dosztoevszkij-kutatás első lépését, amelyet majd az irodalmi művet megillető esztétikai elemzés követ. Ez első lépésnek külön érdeme, hogy Dosztoevszkij korának és műveinek szellemét nagyon ötletesen válogatott szép illusztrációkkal teszi szemléletessé.

FODOR ISTVÁN

Pierre Reboul: Laforgue. Connaissance des Lettres 56, Hatier, Paris 1960, 207.

A fiatalon elhunyt, életében és költészetében magányos, félig elfelejtett alkotó mintha reneszánszát élné. A művészek közt eddig is akadt bámulója: Apollinaire, Alain-Fournier, a 20-as évek Chamon-já és Salacrou-ja, Jean-Louis Barrault és T. S. Eliot, Honegger és André Malraux. A magyarok közül Szabó Dezső, aki tanulmányában (*Nyugat* 1911, 1097—1104) talán önnön „eredendő” magányosságának őseit véli felfedezni Laforgueban, így ír: „Az izoláltság nem azt az egyedülvalóságot jelenti, melybe a körülmények sodorhatnak. Tragikus érzése annak, hogy igazi énünk egyetlen és senki másától meg nem érthető.” Jékely Zoltán pedig egyenesen, mint a XX. század klasszikusát üdvözi (*Nyugat* 1938, 132—135), szerinte Laforgue „megéri és a legvilágosabban ki is fejezi, túl a századvég költőinek kötelező nyavalygásain a XX. század emberének minden kiöhlhetetlen, legyőzhetetlen nyomorúságát” elsősorban a groteszk, a képek szinte szürrealistákát idéző erejével.

Az irodalomba már rég felszívódott Laforgue költészetének sok eredménye

Jany-n és Apollinaire-n át, ezt a szubjektív és részleges értelmezést csak az utóbbi években követte az irodalomtudomány objektivitásra törekvő elemzése, elsősorban Marie-Jeanne Durry, a Sorbonne professzora és Pierre Reboul, a lille-i egyetem dékánjának ösztönzésére.

Reboul könyve Laforgue életrajzának és kéziratának fontos filológiai elemzésén túl a Connaissance des Lettres-sorozat szintézis-törekvésének megfelelően a költő életművét a történelemmel, korá ideológiai, művészeti életével egységben értelmezi, sőt Laforgue aktualitásának magyarázatára is kitér.

Reboul irodalomfelfogása távol áll a költészet önelvű értelmezésétől. „Anélkül, hogy azt állítanánk, hogy a politikai, gazdasági és társadalmi helyzet meghatározza a művészeti felépítményt, feltétlenül számolnunk kell ezzel a finom, de szétépíthetetlen, alig felfejthető, de szükséges szállal, amely a művet korához köti. . . . A művész, akár elkételezi magát korában, akár elmenekül előle, mindenképpen választ ad a társadalmi élet felállította kérdőjelek egész sorára.” — írja.

A 70-es, 80-as évek a porosz—francia háború elvesztése és a Kommün bukása, tehát a nemzeti megalázottság és társadalmi reménytelenség jegyében teltek el. Így az egyetlen lehetséges írói magatartás a lázadás lett, mégpedig nem ez vagy az ellen, hanem „minden ellen, mert nincs semmi”. A való világ és a pokol közé tett flaubert-i és schopenhaueri egyenlőséggel nincs messze Zola és a naturalizmus esztétikájától, akik „összeszedtek minden piszkot és a rossz vezéreket arcába vágják, annál nagyobb dühvel, mert nem találunk más vezért hirtelen”.

Zola azonban nem fut el a valóság elől, hanem a Baudelaire felvetette „modernitét” jegyében a kortárs valóság megismerésére hívja fel a művészeket: „Tanulmányozzátok gondolatait és szükségleteit, s főként ne felejtsetek el a szívét.” Laforgue-ot viszont a morális kielégületlenség, az irónia, a megsemmisítő gúny és a groteszk elégtelenségének érzése, képtelensége, hogy lázadóból forradalmárrá nőjön, ez hajtja végül is az éledő irracionalista filozófiák, főként a Tudatalatti apostola, Hartmann búvkörébe. Hartmann és Bouddha hatása azonban csak mellérendelődik a világ tudományos magyarázatának, így jön létre Laforgue költészetének fájdalmas gondolati kettőssége, amit a nyelvvel, a mondatlatl való keserves vívódás formál művészi teljesítménnyé.

Laforgue aktualitását is éppen korunk és az 1870—80-as évek hasonlóságában látja: egy pusztulásnak induló világban a

mai polgári értelmiség válságérzetét fejezte ki előre. „Amíg inognak a templomok oszlopai, a nyugtalan, kielégületlen és világosan józan Laforgue annak az embernek a példáját nyújtja, aki gyengeségeiből nagysága elemeit rakja össze.” A nem marxista, de történelemben gondolkodó Reboul véleménye így kísértetiesen hasonlít a marxista Garaudyéhoz, aki az egyazon pusztuló világ, s az ellene törő egyre mélyülő lázadás alapján 1820, 1830, 1871, 1920 és 1960 fiatalembereit állítja párhuzamba, s egyúttal a francia költészet egyes szakaszait is a teljes ember felszabadításáért folytatott harc előretörő, majd elbukó kísérteteiként értelmezi, az anarchista lázadástól a „való világ” felfedezéséig.

FODOR ISTVÁN

Alethea Hayter: Mrs. Browning. A Poet's Work and its Setting. Faber and Faber, London 1962. 261.

Alethea Hayter Mrs. Browning-életrajza az angol viktoriánus kor egyik legérdekesebb alakjával, Elizabeth Barrett Browning-gal foglalkozik. Műveit esztétikai korszakok és társadalmi összefüggésük szerint elemzi. A legkorábbi, Mrs. Browning életművében jelentkező irodalmi befolyások közé tartozik az ógörög és bizánci költőké. Behatóan tárgyalja prozódiját, például a kettős rímek iránti előszeretét; a költőnő „nem volt olyan botfülü — írja — mint kritikusai gondolták”. 1844-es költeményeiben jelen van már a viktoriánus kor egész melankóliája. Hangsúlyozza az életrajzíró, hogy sem anyagi, sem érzelmi szempontból nem volt szüksége a sikerre, — ez ingyen, ajándékként érkezett el számára. Külön fejezet foglalkozik politikai költeményeivel. Tizenhárom éves korában írta a *Marathon-i csata* előszavát. Felnőtt korában írt művei is kifejezést adnak együttérzésének, amellyel a görög szabadságharc, a spanyol, lengyel és magyar forradalmi küzdelmek iránt viseltetett. III. Napóleon államcsínyével szemben nem osztotta a kortársak felháborodását és védelmébe vette ezt a hatalmi manővert. Kedvenc országa Itália volt, amely akkoriban vívta ki egységét és függetlenségét, főképpen az osztrákokkal szemben. Ismét III. Napóleon oldalára állt, akinek előzőleg bírálta néhány otthoni elnyomó intézkedését. Lángoló szavakkal énekli meg a carbonarik ügyét. A *Casa Guidi Windows*-t 1851-ben adták ki, midőn Piemont még egyedül állt a küzdelemben. Harsány méltatlankodás hallatszik ki az *Első hírek Villafrancából* című költeményéből. Női lélektől szokatlan erélyig hevül itt a sza-

badsgápatosz kifejezése. Tovább kísérhetjük az olasz harcokkal való lelki együtt-rezdüléseit.

Híven figyelemmel kíséri az életrajz, mennyire foglalkoztatta Mrs. Browningot a költői hivatástudat kérdése és a szociális problémák. Az *Aurora Leigh* szociális kiáltványként is felfogható. A viktoriánus szentimentalizmus korában vagyunk, ehhez képest különösen bátor Mrs. Browning társadalomkritikája. A társadalmi problémák megoldási kísérleteibe szatirikus íz vegyül, mikor elutasítja a falansztertervező filantropok álláspontját. De részt vett az amerikai néger rabszolgaság megszüntetéseért vívott és a korabeli gyermekmunka ellen irányuló társadalmi akciókban. A nők egyenjogúsításának kérdése is napirenden volt, de Hayter nem tekinti a költőnőt igazi feministának. Számos életrajzíróval szemben harmonikusnak érzi Robert Browninggal kötött házasságát. Leveleinek elemzése közben értesülünk olvasmányairól is.

Külön szól a szerző Mrs. Browning műveinek hatásáról. Taine *Angliai jegyzetei*-ben a modern angol költészet egész szellemének jellemző képviselőjeként említi. A *Portugál szonettek* Rilke fordításában váltak nagyon népszerűvé. „Szeszélyes, időnként groteszkül heves, időnként eleganciaérzékünk számára szokatlan” költészet ismertetésére vállalkozott a szerző. Kitűnően elemzi motívumvilágának sokrétűségét, képzeletének túlfeszítettségét, misztikus érdeklődését és politikai szenvedélyeit, korának közharcaihoz való hozzá-szólásait. A *Szeráfokban* megállapítható dantei hatástól kezdve a Risorgimento harcaival való összefüggések leírásáig mindig kiemeli az olasz vonatkozásokat. Így az angol líra történetében egyedülálló női egyéniség nyugtalanítóan vonzó összképe alakul ki a társadalmi háttérre is nagy gondot fordító ábrázolásból.

PÁRTOS RÓBERT

Edwin H. Cady: The Road to Realism. The Early Years of William Dean Howells. 1837—1885. Syracuse University Press, Syracuse 1956. 283.

The Realist At War. The Mature Years of William Dean Howells. 1885—1920. Syracuse University Press, Syracuse 1958. 299.

Edwin Harrison Cady, a Syracuse egyetem angol professzorának kétkötetes monográfiája sajnálatos módon csak évekkel megjelenése után jutott el hozzánk. Hosszú, csaknem másfél évtizedes kutatómunka előzte meg ezt az első, részletes Howells életrajzt, mely anyagának gazdagságával, a legapróbb részletkérdések gondos feldol-

gozásával, széles világirodalmi horizont-jával kitágítja az írói életrajzok már-már megszokott és megmerevedett kereteit, gyakran előtérbe helyezve azokat az általános irodalmi és társadalmi kérdéseket, melyek korának embereit foglalkoztatták.

Napjainkban Howells regényeit már nem igen olvassák, és színművei sem állták ki az idők próbáját. Irodalmi rangját minde-nekelőtt az amerikai irodalmi közéletben vitt évtizedes szerepe, s az itt szerzett tekintélye jelölte ki, valamint az a törek-vése, hogy a világirodalom jelentős alkotásait, köztük Zola és Tolsztoj műveit állítsa mércéül a gyorsan fejlődő amerikai irodalom elé. Ma már azonban úgy tűnik, hogy elsősorban irodalompolitikus, folyó-iratszerkesztő és éles tollú kritikus volt, s csak másodsorban regényíró. Az *Atlantic Monthly* szerkesztőjeként sokat tett Mark Twain és Bret Harte irodalmi hírének növe-léséért, provinciálizmus helyett a nemzeti irodalom megeremtéséért. Igaz, hogy Mark Twainben már kezdetől fogva Ame-rika legnagyobb íróját látta. Életének későbbi szakaszában pedig kritikai írásai-ban számos fiatal, az újat képviselő író, mint például Harold Frederick, Stephen Crane, Frank Norris írói rangjának elis-mertetéséért harcolt.

Irodalompolitikai nézeteiben a roman-tikával szemben a realizmust hirdeti. A realizmus, Howells elmélete szerint az egyszerű emberek hétköznapi életének hű ábrázolása, ezáltal az élet méltóságának és értékének megmutatása. A realista iro-dalom így válik egyúttal demokratikussá, míg a romantika alapjában véve arisztok-ratikus jellegű, mivel az egyszerű ember-hez való közeledés helyett a tőle távolodást képviseli. Szüntelen gondolkodó, minden újra fogékony elmével keresett választ kora nagy kérdéseire. Henry James *Casamassima hercegnőjéhez* hasonlóan az *Altruriai utazó* és *A tűl fókán át* című regényei bizonyítják, hogy nem volt ismeretlen és idegen szá-mára a szocializmus eszméje sem.

William Dean Howells, bár sokan közép-szerűnek, túlságosan egyszerűnek tekin-tették, jelentős alakja az amerikai iro-dalomnak, s Cady professzor monográfiáját az amerikai irodalomtörténetírás komoly nyereségének tekinthetjük.

KOVÁCS JÓZSEF

Vincent Buranelli: Edgar Allan Poe. Twayne Publishers, Inc., New York 1961. 157. „Twayne's United States Authors Series” 4.

Az elmúlt évtized során egyre inten-zívebbé vált Poe-kutatás számos új ered-ménnyel járt, új dokumentumok kerültek

elő, több, eddig vitatott részletkérdést sikerült megnyugtató módon tisztázni. Mindezek eredményeként a Poe-ról alkotott képünk — bár nem változott — sokrétűbb, gazdagabb lett.

Twayne kismonográfia sorozatában megjelent kötetben a szerző arra törekszik, hogy az új kutatások és új eredmények fényében az életművet ismét a kritika fénykévéje alá helyezze, s mondjuk meg, nem kevés sikerrel. A Poe problematikát felvázoló első fejezet után rögtön rátér azoknak az ellentmondásoknak a vizsgálatára, melyek különféle értelmezése számos, gyakran felesleges vitára adott lehetőséget. Ilyenek többek között a rémtörténetet író, de kritikai elveiben tudományosságra törő, és azt követelő magatartás, a költészetén átfolyó líra és a hideg számításal való komponálás közötti ellentmondás. Ezután, az anyag könnyebb kezelhetősége — és a hazai szokás miatt is — műfajonként vizsgálja Poe életművét, egy-egy fejezetet szentelve a prózaírónak, költőnek és kritikusnak. Ez utóbbival kapcsolatban csak utalunk arra a megállapítására, hogy a modern amerikai irodalom „új kritikusa” Poe-ban korai elődjükre tekinthetnek.

Az utolsó fejezetben rövid ízelítőt kapunk Poe világirodalmi hírének alakulásáról, hatásáról, a körülötte lefolyt vitákról. Sajnos, ebben a fejezetben a szerző már szubjektív érzéseit is szabadjára engedi. A tárgya iránti szeretetből fakadhat csupán az a megállapítása, hogy Poe a legnagyobb amerikai író, s egyben a világirodalom legjelentősebb amerikai képviselője. Ezt vitatni most nem feladatunk. Amnyi bizonyos, hogy Poe egyike az amerikai irodalom legkiválóbb alakjainak. Úgy gondolom, hogy Poe életműve még sokáig kimeríthetetlen tárgya lesz az irodalomtörténetnek, s még újabb adatok fognak előkerülni, melyek ismét szükségessé teszik az ilyen jellegű színvonalas összefoglalásokat.

KOVÁCS JÓZSEF

Walter Lennig: Edgar Allan Poe in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1959. 177.

Az elmúlt évtized során mintegy tucatra tehető Poe művei német fordításainak és kiadásainak a száma. Az olvasóközönség Poe iránti érdeklődésének a kielégítését célozza a Rowohlt kismonográfiák sorozatában 32. kötetként megjelent, gazdagon, számos korabeli rajzzal és képpel illusztrált Poe életrajz is.

A kötet sem célkitűzésénél, sem terjedelménél fogva nem törekszik Poe irodalomtörténeti portréjának megrajzolására, hanem helyette bőségesen ontja azokat a dokumentumokat, melyekben az író nyilatkozik önmagáról, hogy ezáltal vigye közelebb Poet az embert az olvasóhoz. Emellett a szerző arra is talál még lehetőséget, hogy bemutassa Poe világirodalmi hatását, és németországi kiadásainak vázlatos történetét.

A füzetet Paul Raabe munkája egészíti ki, néhány idézet írók és irodalomtörténészek tollából, és gazdag, angol és német anyagot egyaránt bőségesen magába foglaló bibliográfia.

KOVÁCS JÓZSEF

Karl Kraus: Widerschein der Fackel. (Kosel Verlag, München 1956. 434)

Karl Kraus a dualizmus utolsó évtizedeinek legjellegzetesebb osztrák újságírója, s éppen ennek a dualizmusnak legkövetkezetesebb, legmaróbban gunyolódó, legkegyetlenebbül és legszellemesebben kipelengérező krónikása.

A *Die Fackel* című folyóirat, amely a múlt század végén indult meg — s amelyből ízelítőt ad a címben említett kötet — sajátos, egy ember arculatára szabott műfajt vezetett be. Az egész folyóiratot csaknem kizárólagossággal maga Kraus írta, nem csupán hihetetlen éleslátással fedezve fel a kettős monarchia életének jóformán minden fonákosságát, hanem példátlan bátorsággal kezdve ki hatalmasokat, nagyurakat, tőkéseket és egyházfejedelmeket — valamilyen közönségi etika, közéleti és emberi morál nevében, amely nincs megfogalmazva, de amelynek Kraus hivatott és nagyon öntudatos hordozója.

Ehhez járul még többetként, hogy ez a felületes szemlélő számára napi jelentőségű, boulevard-jellegű újságírás a kor legkitűnőbb, szinte példa nélkül állóan kicsiszolt művészi nyelven, a képzelhető legszebb stílusú németességgel íródott, s Kraus méltán vetekszik a kor legnagyobb írásművészeivel nyelve, tolla tisztasága és fejetlensége tekintetében.

A szóban forgó kötet meggyőző arról, hogy Kraus írásai nem kopnak el a nap jelentőségével, a közvetlen aktualitással. A kötet 1910-től kezdve közöl írásokat, riportokat és glosszákat — eleven aktualitás minden sora. A sajtkereskedő, aki a háború kitörésén fenn nem akadva közli a maga világmegváltó sajtkiállításának megnyitását, a kereskedő cég, amely hősi

halált halt főnökét úgy gyászolja, hogy „messzeteintő kereskedő ítélete rávezette őt arra, hogy a haza és a dicsőség útját járja” — mind annak az Ausztriának vonásait adják, amely vakon és ostobán ment a maga romlása felé, magával magadva mindent és mindenkit, aki vele össze volt kötve.

Kraus — ezt legutóbb Ernst Fischer állapította meg róla — nem szerette sem Bécsét, sem azt az Ausztriát, amelynek ugyanakkor a legokosabb, s a legjobb értelemben vett képviselője volt. Képviselte ugyanis azt a humanista kultúrát, amelyhez a monarchia fővárosának hivatalos köreit, militarizmusát és hirhedten stupid bürokráciáját, kétségbeejtő sörös agyú osztrák kispolgárságát semmi nem kötötte.

Kraus nem volt szocialista. Idegenül állt szemben a marxi szemlélettel, s a munkáosztályban nem látta az eljövendő kor előharcosát. Ennek ellenére azonban szorosan együttműködött az osztrák szociáldemokráta mozgalommal már a monarchiában is, de még inkább 1918 után, az osztrák szövetségi köztársaságban. Kraus felismerte, hogy ha világnézetben nem is ért egyet a marxista mozgalommal, a maga legfőbb életesményének, a humanizmusnak valódi, sőt egyedüli hordozója éppen a munkásmozgalom, a szocializmusért harcoló munkáosztály. Ezzel a humanizmus-sal járt együtt hosszú évtizedeken keresztül, amíg a 20-as évek végén (már öreg korában) hirtelen szembe nem fordult vele, hogy érthetetlen módon támogassa Dollfuss rendszerét — azt a rendszert, amelytől azt várta, hogy megmenti Ausztriát Hitleről. Ez a Kraus már nem az igazi és a fenti kötet ebből már keveset mutat.

„Ami az anyagból él, meghal az anyag-al. Ami a nyelvben él, az a nyelvvel életben marad.” — ez volt írásművének egyik alapelve, s hevesen tiltakozott az ellen, hogy a napi eseményekhez kapcsolódó írásai a nap elmúlásával elvesztik érvényességüket. Ez a kötet azt mutatja, hogy — ha nem is minden — nagyon sok írása az idő múlásával sem veszítette el aktualitását, mert örök emberi vonásokat tár fel.

HORVÁTH ZOLTÁN

Karl Kraus: Auswahl aus dem Werk. Kösel Verlag, München. 1957. 392.

Heinrich Fischer szerkesztésében jelent meg a nagy osztrák satirikus műveiből e népszerű válogatás, párhuzamosan azzal, hogy a fenti kiadó folyamatosan kiadja jelentősebb műveit.

Helyt kap benne nagy háborúellenes satirikus drámájának, a *Die letzten Tage der Menschheit*-nek egy — bár nem legmarkánsabb — részlete, kitűnő Nestroy-esszéje, és hirhedten elfogult Heine-tanulmánya, amelyben a nagy német költőt úgy szerepelteti, mint a kapitalista revolverzsurnalizmus ösét. Kis válogatást találunk a kötetben Kraus nagyon is problematikus értékű lírájából, számos igazán szellemes és néhány ennek nem nevezhető aforizmáját, sok a *Fackel*ben — a folyóiratban, amelyet évtizedeken át egyedül szerkesztett — megjelent cikkét olvashatjuk.

Az olvasó — vagy akár az irodalomtörténész, aki nem foglalkozott behatóan az osztrák irodalommal — csak hézagos képet kap a kötetben Karl Krausról és koráról. Fischer utószava vázlatos, semmitmondó. A magyarázó jegyzetek teljesen hiányoznak, az olvasó a cikkgyűjteményben láthatja, hogy Karl Kraus a szatíra milyen szintjén célzott meg egyéneket és jelenségeket; de sok esetben fogalma sincs arról, hogy ki és mi volt a célpont. Ennek ellenére az is, aki soha nem hallott vagy olvasott Krausról megállapíthatja, a német nyelv egyik legegényibb stilisztájával, egyik leghatásosabb morális satirikusával találkozott.

LÓRÁND IMRE

Dictionary of Philosophy. Edited by Dagobert R. Runes. (Philosophical Library, New York 1960. 15th edition, Revised) 344 p.

Bizonyos fokig mindig kockázatos egy távoli ország művelődésének olyan megnyilatkozásáról véleményt formálni, mint amilyen az előttünk fekvő *Filozófiai szótár*. Mindenekelőtt azért, mert nehéz a távolból felmérni, mennyiben tekinthető az gyűjtemény reprezentatív jellegűnek az illető művelődési körre nézve. Tény, hogy e szakszótár munkatársainak száma megközelíti a százat és köztük olyan világhírű nevek vannak, mint Rudolf Carnap, Alonzo Church, George Boas, Paul O. Kristeller és mások. Ez a tény, valamint az a körülmény, hogy a gyűjtemény immár tizenötödik, javított kiadásban látott napvilágot — arra mutat, hogy napjaink amerikai filozófiai életét meglehetősen hitelességgel kell tükröznie.

A Szótár részletes bírálata egyértelmű lenne a mai amerikai filozófiai élet kritikájával, ami jelen kereteinket messze meghaladja. Ezúttal kizárólag informatív céllal jellemezzük néhány vonással a kötetből kirajzolódó filozófiai életet.

Első pillanatra szembeötlik már a matematikai logika és a hozzá kapcsolódó irányzatok (logisztika, szemantika, operacionizmus stb.) vezető helye. A logikának ez a kiemelt helye újszerű vonás a régi, jólismert filozófiai szótárakhoz (pl. Eisler *Wörterbuchjához*) képest. Utána az etika és talán a vallásfilozófia következik. Fel-tűnő az esztétika tárgykörének súlyos elhanyagolása. A komédiáról pl. mindössze tíz sort kapunk, benne hivatkozás történik egy komikum-címszóra, amit azonban hiába keresünk a kötetben.

Érdekes vonása a kötetnek a keleti kultúrák, a keleti filozófiák nagy súllyal való szerepeltetése, ami ugyancsak kevésbé volt divatos a régi filozófiai szótárakban, kivéve a szovjet Filozófiai Szótárt, amely nagy súlyt helyez a Kelet kultúrájának népszerűsítésére.

A Szótárt átfogó általános filozófiai szemlélet — bár a szerkesztő formálisan nem köti le magát egyetlen álláspont mellé sem — valamiféle szintézise a pragmatikus-operacionista tudományfilozófiának, egy fenomenológiai aláfestésű etikának és egy „pozitív” vallásfilozófiának. Ez az oka és alapja annak, hogy míg a logikai cikkek szigorú egzaktákra törnek, az etikai és főleg a vallásfilozófiai cikkek gyakran egy kritikátlan idealista álláspontot tükröznek.

A marxizmust a kötet mint perifériális irányzatot kezeli. Külön címszavak vannak mindenesetre Marxról, Engelsről, Leninről, Plehanovról, Lassalle-ról. A 19. század jelentékeny orosz gondolkodóit a kötet sajnálatos módon mellőzi.

Ha a gyűjteményt saját igényei és célkitűzései alapján ítéljük is meg, nagy hiányossága, hogy az egyes fogalmak tisztázásánál nem jár el eléggé történeti módon. Eisler ismert *Szótára* sokkal gazdagabb ebben a tekintetben. Nem sikerült teljesen az anyagok összehangolása sem.

A szerkesztés hanyagsága, hogy az új kiadásban is élőként szerepelnek már évek óta halott szerzők, mint Huizinga, Nicolai Hartmann és mások.

N. Gy.

David Hicks: Foundations of English. Longmans, London 1956, 1958, 1960. 280.

A nyelvoktatásban világszerte mindinkább terjed az a módszer, amely a mindennapi élőbeszéd megtanítását tűzi ki feladatul. Ez az új módszer, amely bár nem azonos az ún. direkt módszerrel, de sok tekintetben annak továbbfejlesztése, a lehető legtöbb segédeszköz (könyv, film, hangszalag, szemléltető ábrák stb.) fel-

használásával, a tanulók minden készségét és érzékszervét munkába állítva törekszik a tanult szókincs, s ami még fontosabb, a leggyakrabban előforduló mondatismák, szerkezet-minták aktivizálására. Eközben ez az ún. *komplex módszer* nemcsak a tanulók memóriájára, hanem helyzetfelismerő és — a logikus gondolkodás ilyen irányú képzésével — a nyelvi összefüggéseket tudatosan megragadó értelmi képességeire is támaszkodik. A direkt módszerhez hasonlóan szintén az automatizálásra fekteti a hangsúlyt, s szintén a beszédképességeknek a gyakorlás által történő megszerzését tartja a nyelvtanulás céljának. Mindebben természetesen alapvető szerepe van az oktatást vezető pedagógusnak. Kétségtelen, hogy a különböző technikai segédeszközök rendszeres használata ma már nagyon megkönnyíti egy-egy nyelv magántanulás révén való kielégítő elsajátítását, de valójában csak a szakképzett vezető segítségével lehet viszonylag gyors, alapos és tartós eredményt elérni.

Nagy súlyt helyez az angol nyelvre jellemző sajátos szerkezetek (structures) kiemelésére és gyakorlására, mert gépies elsajátításuk nélkül nem érhető el az idegen nyelven történő gondolkodás, illetve a gondolatok helyes, angolos kifejezése. Az egyes leckék beosztása is nagyjából ezt az elgondolást követi: a szerkezetek megtanulását beszédgyakorlat (drill) egészíti ki, s csak ezután következik a nyelvtani szabályok gyakorlása. Az olvasmányokat bő szómagyarázat, fokozatosan felépített szinonima és antonima-magyarázat követi, majd a gyakorlatok, amelyek nagyszámúak, igen változatosak, és felölelik a beszédhez szükséges nyelvtani anyag mellett a szerkezetek, kifejezések és kifejezési módozatok gyakorlási anyagát is. A tanárok számára írt segédkönyvben sok hasznos tanácsot lehet találni arra, hogy miként kell ezeket a gyakorlatokat eredményesen felhasználni. Viszont a kiejtési oktatásában a könyv szinte teljesen a tanár munkájára hagyatkozik. A segédkönyv foglalkozik ugyan kiejtési problémákkal, de a tanulók könyvében nincsenek kiejtési gyakorlatok.

A komplex-módszer kívánalmaitól eltérően igen alárendelt szerep jut a nyelvtani ismeretek tudatos elsajátításának.

A szókincs széleskörű, mivel a nyelvkönyvek szokásos témakörain kívül (családi kör, utazás, szállás, vásárlás stb.) olyan témakörök is szerepelnek, amelyek az idegen nyelven történő újságolvasást megnyitják meg (autóbaleset, betörés stb.), és sok hasznos kifejezés kerül elő az olyan témakörök kapcsán is, amelyek a különböző munkaterületek problémáit érintik (szakoktatás, gyárlátogatás, a művezető

munkája stb.). Bár a szókészlet (különösen a kulturális és politikai élet körébe vágó kifejezések) nem mindig illeszkedik bele szervesen az egyes olvasmányokba, a tankönyv nagy érdeme, hogy számol az életnek ezekkel a fontos területeivel is. Különösen szembetűnő a különbség, ha összehasonlítjuk az ugyancsak modern és népszerű Eckersley: *Essential English* c. négy kötetes sorozattal. Hicks a társadalmi élet szélesebb körét tartja szem előtt, mint Eckersley.

Az így szerzett szó- és kifejezőkészlet alapján az Angliába látogató egyszerű

emberek már nem kénytelenek olyan stílusban társalogni vendéglátóikkal, mint-ha arisztokraták, vagy milliomosok volnának. Kár viszont, hogy Hicks könyvében nyoma sincs annak a színes, humoros, szellemes csevegés-módnak, amely Eckersley sorozatát jellemzi. A tanulók belátják ugyan, hogy ez a könyv tágabb tudást és biztosabb nyelvkészséget tesz lehetővé, mint Eckersley nyelvkönyve, de tagadhatatlan, hogy ugyanakkor fárasztóbb, s néha unalmasabb is tanulónak és tanárnak egyaránt.

SZÉKÁCS GYÖRGYÉ

BEKÜLDÖTT KÖNYVEK

1962 november — 1963 február

Alison Fairlie : Baudelaire: Les Fleurs du Mal, Edward Arnold (Publishers) Ltd, London

Jean Babelon : La civilisation française de la Renaissance, Casterman, Paris

Wayne C. Booth : The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press, Chicago

Pierre Laubriet : L'intelligence de l'art chez Balzac, Ed. Marcel Didier, Paris

Traditii ale criticii Literare marxiste din rumania 1930—1940, Editura Politica, Bucuresti

Alf Enseling : Die Weltbühne, Buchdruckerei C. J. Fahle GmbH, Münster
Schriften zur Theaterwissenschaft, Henschelverlag, Berlin

Lilli Venohr : Thomas Manns Verhältnis zur russischen Literatur, Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glan

Widerspiel. Deutsche Lyrik seit 1945. Herausgegeben von Hans Bender, Carl Hanser Verlag, München

Robert Montal : René Ghil. Du symbolisme à la poésie cosmique, Éditions Labor S. C., Bruxelles

G. W. Menzel : Ein Stern weicht nicht aus seiner Bahn, Paul List Verlag, Leipzig

Bruce Morrisette : Les romans de Robbe-Grillet. Les Éditions de Minuit, Paris

Calcaterra : Il parnaso in rivolta, Società Editrice Il Mulino, Bologna

G. Duhamel : Problèmes de civilisation. Mercure de France, Paris

P. de Boisdeffre : Où va le roman? Les Éditions Mondiales (del Duca), Paris

Frederick W. J. Heuser : Gerhart Hauptmann, Niemeyer Verlag, Tübingen

René Pucheu : Le journal, les mythes et les hommes, Les Éditions Ouvrières, Paris

Pierre Brochon : La chanson sociale de Béranger à Brassens, Les Éditions Ouvrières, Paris

René de Solier : L'art fantastique, J. J. Pauvert, Paris

Ralph J. Hallman : Psychology of Literature, Philosophical Library, New York

Dagobert D. Runes : Treasury of Philosophy, Philosophical Library, New York

Albert Mockel : Esthétique du symbolisme, Palais des Académies, Bruxelles

R. Étienne : Questions de poétique comparées I—III. Centre de Documentation Universitaire, Paris

Gogol in Literatura romana, Editura Academiei Republicii Populare Romine, Bucuresti

Tchékhov en Roumanie. Éditions de l'Académie de la République Populaire Roumaine, Bucuresti

Hans Kaufmann : Bertolt Brecht. Geschichtsdrama und Parabelstück, Rütten und Loening, Berlin

Wilhelm Sternfeld—Eva Tiedemann : Deutsche Exil-Literatur 1933—1945. V. Lambert Schneider, Heidelberg

R. Krämer-Badoni : Vorsicht, gute Menschen von links. Signum Verlag, Gütersloh

E. Lablénie : Recherches sur la technique des arts littéraires, Centre de Documentation Universitaire & S.E.D.E.S., Paris

Roland Derde : Études de textes français, Centre de Documentation Universitaire S.E.D.E.S., Paris

Proletarisch-revolutionäre Literatur 1918 bis 1933. Volk und Wissen, Berlin

Frank Thiess : Die Wirklichkeit des Unwirklichen, Paul Zsolnay Verlag, Hamburg

Hélène Bokanowski et Marc Alin — Dylan Thomas, P. Seghers, Paris

B. В. Тимофеева : Язык поэта и Время. Поэтический Язык Маяковского. Издательство Академии Наук СССР, Москва

Л. Плоткин : Д. И. Писарев. Госиздат, Москва

Bibliographia

IRODALOMELMÉLETI REPERTÓRIUM

1962. 1. félév

- | | | | |
|---------------|--|--------------|---|
| B | = Belfagor (Olaszország) | NSz | = Наш современник (Szovjetunió) |
| C | = Convivium (Olaszország) | O | = Октябрь (Szovjetunió) |
| CF | = Cercetări Filozofice (Románia) | P | = Pensée (Franciaország) |
| CL | = Comparative Literature (USA) | PhP | = Philologica Pragensia (Csehszlovákia) |
| Contemporaneo | = Il Contemporaneo (Olaszország) | PI | = Plamen (Csehszlovákia) |
| CS | = Cahiers du Sud (Franciaország) | PL | = Pamiętnik Literacki (Lengyelország) |
| ČL | = Česká Literatura (Csehszlovákia) | PMLA | = Publications of the Modern Language Association of America (USA) |
| ČR | = Československá Rusistika (Csehszlovákia) | Pol | = Polonistika (Lengyelország) |
| Delo | = Delo (Jugoszlávia) | RE | = Revue d'Esthétique (Franciaország) |
| DNR | = Die Neue Rundschau (NSZK) | RHLF | = Revue d'Histoire Littéraire de la France (Franciaország) |
| DR | = Deutsche Rundschau (NDK) | RL | = Русская литература (Szovjetunió) |
| DVjs | = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte (NSZK) | RLC | = Revue de Littérature Comparée (Franciaország) |
| DZfPH | = Deutsche Zeitschrift für Philosophie (NDK) | RP | = Revue de Paris (Franciaország) |
| EC | = Essays in Criticism (Anglia) | RSH | = Revue des Sciences Humaines (Franciaország) |
| Einheit | = Einheit (NDK) | RuchLit | = Ruch Literacki (Lengyelország) |
| EJ | = English Journal (USA) | S | = Savremenik (Jugoszlávia) |
| EL | = Език и литература (Bulgária) | SD | = Slovenské Divadlo (Csehszlovákia) |
| Es | = Esprit (Franciaország) | SF | = Sinn und Form (NDK) |
| ETG | = Etudes Germaniques (Franciaország) | SL | = Slovenska Literatura (Csehszlovákia) |
| EuLet | = Europa Letteraria (Olaszország) | Soc | = Societă (Olaszország) |
| FO | = Filosofický časopis (Csehszlovákia) | Sonntag | = Der Sonntag (NDK) |
| FM | = Философская мысль (Bulgária) | SP | = Slovenské Pohľady (Csehszlovákia) |
| FuF | = Forschungen und Fortschritte (NDK) | StG | = Studium Generale (NSZK) |
| GRM | = Germanisch—Romanische Monatsschrift (NDK) | SZ | = Центрум (Bulgária) |
| GSLI | = Giornale Storico della Letteratura Italiana (Olaszország) | T | = Teap (Szovjetunió) |
| I | = Искусство (Szovjetunió) | TM | = Les Temps Modernes (Franciaország) |
| IAN | = Известия АН (Szovjetunió) | TR | = La Table Ronde (Franciaország) |
| IL | = Иностранная литература (Szovjetunió) | Tw | = Twórczość (Lengyelország) |
| Izraz | = Izraz (Jugoszlávia) | U | = Universitas (NSZK) |
| JAAC | = Journal of Aesthetics (USA) | VAN | = Вестник Академии Наук СССР (Szovjetunió) |
| K | = Коммунист (Szovjetunió) | VF | = Вопросы философии (Szovjetunió) |
| KS | = Kultura i Społeczeństwo (Lengyelország) | VL | = Вопросы литературы (Szovjetunió) |
| Knj | = Književnost (Jugoszlávia) | VLU | = Вестник Ленинградского университета (Szovjetunió) |
| Let | = Letteratura (Olaszország) | VMU | = Вестник Московского университета (Szovjetunió) |
| LetM | = Le Letterature Moderne (Olaszország) | VR | = Viața Românească (Románia) |
| LG | = Литературная газета (Szovjetunió) | WB | = Weimarer Beiträge (NDK) |
| LN | = Literární Noviny (Csehszlovákia) | WZGreifswald | = Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität, Gesellschaft- und Sprachwissenschaftliche Reihe (NDK) |
| LS | = Литература в школе (Szovjetunió) | WZJena | = Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller-Universität (NDK) |
| MA | = Le Moyen Age (Belgium) | WZLeipzig | = Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl Marx-Universität (NDK) |
| MLQ | = Modern Language Quarterly (USA) | WZRostock | = Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock (NDK) |
| MLR | = Modern Language Review (Anglia) | YR | = Yale Review (USA) |
| MT | = Marxism Today (Anglia) | ZfSI | = Zeitschrift für Slavistik (NDK) |
| NA | = Nuovi Argomenti (Olaszország) | Zn | = Знамя (Szovjetunió) |
| NCR | = La Nouvelle Critique (Franciaország) | ZRL | = Zagadnienia Rodzajów Literackich (Lengyelország) |
| ND Filol | = Научные доклады высшей школы, Филологические науки (Szovjetunió) | Zv | = Звезда (Szovjetunió) |
| ND Filosz | = Научные доклады высшей школы, Философские науки (Szovjetunió) | | |
| NDL | = Neue Deutsche Literatur | | |
| Neva | = Нева (Szovjetunió) | | |
| NM | = Новый мир (Szovjetunió) | | |
| NMysl | = Nová Mysl (Csehszlovákia) | | |
| NRF | = La Nouvelle Revue Française (Franciaország) | | |

- К итогам дискуссии «Эстетика и жизнь». VL 7. sz. 80—91.
- Уроки полемики, перспективы работы. (Совещание в редакции журнала «Вопросы литературы». VL 7. sz. 92—101. [Esztétika és élet című mellégetartott vitáról.]
- Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. (Симпозиум советских и чехословацких ученых.) VL 5. sz. 99—106.
- Абрамович, Г.: Предмет искусства и литературы. IAN 3. sz. 219—225.
- Астахов, И.: Еще раз об искусстве и действительности. Zv 1. sz. 195—199.
- Бочаров, С., Кожин, В., Палиевский, П.: Человек за бортом. (О книге В. Турбина «Товарищ время и товарищ искусство»). VL 4. sz. 58—80. [Vitacikk a művészet jövőjéről, változásáról és pusztulásáról.]
- Будазов, Р.: В защиту понятия «Стиль художественной литературы». VMU 4. sz. 34—39.
- Будазов, Р.: Индивидуальное в языке и литературе художественной литературы как историческая категория. ND Filoz 3. sz. 3—17.
- Бушин, А.: О научном и общественном авторитете литературоведения. RL 1. sz. 3—14. [A mai szovjet irodalomtudomány hiányosságairól és kiküszöbölésük módjairól.]
- Верцман, И.: Ницше и его наследники. VL 7. sz. 49—74. [Nietzsche nyugat-németországi, franciaországi és amerikai követőiről.]
- Виноградов, В.: XXII съезд КПСС и задачи филологической науки. IAN 1. sz. 3—14.
- Гус, М.: За коммунистическую новь! O 5. sz. 188—193. [A szovjet irodalom feladatairól.]
- Днепров, В.: Спор о природе романа. Zv 7. sz. 163—181.
- Ермилова, Е.: Поэзия и математика. VL 3. sz. 71—83. [Beszámoló a Gorkijban rendezett konferenciáról: a matematikai módszerek alkalmazása a szépirodalmi művek nyelvének tanulmányozásában.]
- Зайцев, В.: О жанрово-стилевом многообразии современной советской поэзии. VMU VII. sz. 9—23.
- Зись, А.: Вопросы эстетики в решениях XXII съезда КПСС. T 7. sz. 68—77.
- Иванов, В.: Заметки о некоторых литературных спорах. K 4. sz. 58—69. [A korszerűségről, az önkifejezésről és az igaz kritikáról.]
- Каминский, В.: Творческая сила прекрасного. Zv 1. sz. 186—195. [Vita I. Asztahovval és B. Platonovval a művészet és a valóság viszonyáról.]
- Канторович, В.: Споры о современном очерке. NSZ 1. sz. 223—234.
- Караганов, А.: Еще о герое нашего времени. T 5. sz. 56—65. [A drámai hősről.]
- Кожин, В.: Научность это связь с жизнью. VL 3. sz. 83—95. [Az esztétika problémáiról.]
- Копорский, С.: О стилистике художественной литературы XIX в. (В связи с межвузовской конференцией по стилистике художественной литературы.) VMU 4. sz. 28—34.
- Любимов, Н.: Перевод — искусство. NM 5. sz. 238—248.
- Македонов, А.: Современность и поэзия. Neva 2. sz. 166—173. [A költészet fejlődésének dialektikájáról, a kritika szerepe ebben a fejlődésben.]
- Моделеску, В.: Сфера эстетики расширяется. VL 7. sz. 74—79.
- Мотылёва, Т.: О литературном новаторстве. IL 6. sz. 209—227. [A mai művészet jellege, az absztrakta avantgardizmus ellen, a mai kritikai realizmus jellegzetességei, a szocialista realizmus és az újítás problémái.]
- Назаренко, В.: Идейность и художественность. Zv 2. sz. 182—196, 3. sz. 190—203. [A művészségről szóló vita áttekintése.]
- Наполова, Т.: Две крайности в полемике о красоте. ND Filoz 1. sz. 154—160.
- Николаев, П.: Новая книга по эстетике Чернышевского. VF 3. sz. 170—173. [A Bjalik: Эстетика Чернышевского c. könyvéről.]
- Панков, В.: Слава слова. VL 3. sz. 38—50. [Az újítás problémájáról.]
- Перцов, В.: Поиски нового и великие традиции. LG 25. sz. [Az újításokról.]
- Петросян, А.: Многонациональное единство. O 2. sz. 188—194. [A szovjet nemzeti irodalmakról és az orosz irodalomnak rájuk gyakorolt hatásáról.]
- Пустовойт, П.: В. И. Ленин о партийности литературы. LS 2. sz. 3—8.
- Роднянская, И.: О беллетристике и «строгом» искусстве. NM 4. sz. 226—242.
- Романенко, В.: Реальность красоты в природе. VL 1. sz. 83—96.
- Рюриков, Б.: Социалистический реализм и его «ниспровергатели». IL 1. sz. 191—200. [P. Demez: Marx, Engels und die Schriftsteller c. Nyugat-Németországban megjelent könyvéről és az Esprit anonim cikkéről a szocialista realizmusról.]
- Самарин, Р.: Проблемы стиля в современной зарубежной науке. ND Filoz 3. sz. 17—29.
- Сельвинский, И.: Я буду говорить о стихах. VL 1. sz. 9—14. [A költészet feladatairól és hivatásáról.]
- Соколов, А.: Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения. ND Filoz 3. sz. 29—43.
- Старинкевич, Е.: Проблемы трагедии и современность. VL 2. sz. 70—93.
- Строков, П.: От реализма на ракете. O 5. sz. 194—207. [A művészet fejlődéséről és céljairól V. Turbin: Товарищ время и товарищ искусство c. könyve kapcsán.]
- Сучков, Б.: История и реализм. Zn 2. sz. 169—197. 3. sz. 174—196. 4. sz. 173—189. 5. sz. 178—198.
- Тимофеев, Л.: Стих — слово — образ. VL 6. sz. 76—90.
- Филиппов, Ю.: Изображение словом. VI 6. sz. 90—98. [Finkelstein, [Sidney] Финкельштейн, Сидней: Социальный смысл прагматической эстетики Дьюи. VF 3. sz. 94—108., 5. sz. 93—105.]
- Хавтов, А.: Позиция художника. Neva 1. sz. 165—178.
- Храпченко, М.: Некоторые итоги и нерешенные проблемы. IAN 3. sz. 193—200. [A szovjet irodalomtudomány helyzetéről.]
- Щербина, В.: За отображение богатства действительности. VL 1. sz. 25—43. [Az irodalom új céljairól, a művészi kifejezés módjáról.]
- Щербина, В.: По-ленински. O 4. sz. 195—199. [A szovjet irodalomtudomány mai feladatairól és fejlődésének új irányáról.]
- Щербина, В.: Человек и человечество. Zn 6. sz. 201—215. [Az új humanizmusról.]
- Эльяшечич, А.: Черты новаторства. O 8. sz. 161—190.

AMERIKAI EGYESÜLT ÁLLAMOK ÉS ANGLIA

- Kinds of Criticism. TLS feb. 23. [A mai kritikai irányzatokról.]
- The Poet's Voice. TLS feb. 16. [Az "experimental criticism"-ről F. Berry: Poetry and the Physical Voice c. műve kapcsán.]
- The Politics of Comparison. TLS feb. 2. [Az összehasonlító irodalomtörténetről.]
- Acherman, J. S.: A Theory of Style. JAAC XX. 3. sz. 227—237. [A stílus kutatás és elmélet új lehetőségeiről és módszereiről.]
- Bowers, F.: Established Texts and Definitive Editions. PQ XLI. 1. sz. 1—17. [A szövegkiadásokról.]
- Christofides, C. G.: Bachelard's Aesthetics. JAAC XX. 3. sz. 263—271. [G. Bachelard esztétikai elveinek méltatása.]
- Cohen, R.: The Transformation of Passion: A Study of Hume's Theories of Tragedy. PQ. XLI. 2. sz. 450—464. [D. Hume tragédia-elméletéről.]
- Dyson, A. E.: Turning-point for Criticism. E XIV. 80. sz. 44—48. [Az egyoldalú moralizálás követ-

- keztében a hanyatlás veszélye fenyegeti a kritikát. Ez csak akkor kerülhető el, ha a kritikában hasonló súlyú érvenyesül az esztétizáló nézet is.]
- Gifford, H.: English in the University: IV. The Use of Comparative Literature. EC XII. 1. sz. 67–74. [Az irodalom összehasonlító tanulmányozásának lehetőségeiről.]
- Halpern, M.: On the Two Chief Metrical Modes in English. PMLA LXXVII. 3. sz. 177–186. [A hangsúlyos és ütemes verselés problémáiról.]
- Heinemann, M.: Workers and Writers. M XV. 6. sz. 10–22. [Az irodalom nevelőhatásáról és az írók feladatairól.]
- Ingarden, R.: A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics — Part II. JAAC XX. 3. sz. 273–285.
- Louvenfels, W.: Literature and Society. M XV. 6. sz. 56–60. [Egyes népi demokráciákban tett látogatása alapján az irodalmi korszerűség problémáiról.]
- Raffa, P.: Some Contemporary Italian Aestheticians. JAAC XX. 3. sz. 287–293. [Az esztétika helyzete Olaszországban.]
- Rüff, P.: The Analytic Attitude. En XVIII. k. 6. sz. 22–28. [Freud és követői psychoanalizmusáról.]
- Rieser, M.: Contemporary Aesthetics in Poland. JAAC XX. 4. sz. 421–428. [Az esztétika helyzete Lengyelországban.]
- Schueler, H. M.: Romanticism Reconsidered. JAAC XX. 4. sz. 359–368. [A romantika értelmezéséről.]
- Stein, J. M.: Was Goethe Wrong About the Nineteenth-Century Lied? An Examination of the Relation of Poem and Music. PMLA LXXVII. 3. sz. 232–239.
- Van O'Connor, W.: Two Types of „Heroes” in Post-War British Fiction. PMLA LXXVII. 1. sz. 168–174.
- Weightman, J. G.: The Obsessive Object. En XIX. 1. sz. 67–71. [A tárgy (l'objet) uralma a mai francia irodalomban és művészetben, mint a szimbolizmus, szürrealizmus és egzisztencializmus folytatása.]
- Wright, M.: Reasons in Criticism. JAAC XX. sz. 4. sz. 429–437. [Az érvek szerepe és jelentősége a kritikai értékelésben.]
- Winnat, W. K.: Horses of Wrath: Recent Critical Lessons. EC XII. 1. sz. 1–17. [A kritika helyzetéről.]

BULGÁRIA

- Богданов, И.: Илюзия и действителност. (Illúzió és valóság). SZ 4. sz. 134–146. [Georgiev, I. Faktológia és metodológia c. cikkének (SZ 1961. 9. és 10. sz.) éles bírálata. Georgiev a szerző szerint teljesen helytelenül látja a bolgár irodalomtudomány helyzetét, mert nem marxista módon fogja fel az irodalomtörténet, a kritika és az esztétika feladatait.]
- Жечев, Т.: Бележки за композицията на съвременния ни роман. (Jegyzetek mai regényünk kompozíciójáról). SZ 5. sz. 127–130. [A mai bolgár regényirodalom kompozíciós sajátosságairól.]
- Дунчев, А.: Положителният герой и естетическият идеал на писателя. (A pozitív hős és az író esztétikai eszménye). SZ 2. sz. 133–152. [A „kommunista pártosság” kategóriájának szerepe a „pozitív hős” és a „szocialista realista alkotómódszer” fogalmában. Az író világnézete koncentráltan a társadalmi eszményben fejeződik ki, s ennek fő eszköze minden korban a pozitív hős alakja.]
- Паси, И.: Трагичен ефект. (A tragédia hatása). FM 2. sz. 54–68. [A művészet kettős hatása: ismeretközli és érzelmi. A tragikus hatás előfeltételei; a tragikus effektus elemzése.]
- Сарапеев, И.: Българското стихознание на нов етап. (A bolgár verstudomány új szakasza). SZ 1. sz. 175–180. [Janakiev, M. verstanának (Szófia, 1960) bírálata.]
- Славов, А.: Местото на свободния стих в българското стихосложение. (A szabados verse helye a bolgár versekben). SZ 6. sz. 143–158. [Vitaikk.]
- Столович, Л. Н.: Природата на естетичното и естетичното в природата. (Az esztétikum természete és esztétikum a természetben). FM 3. sz. 114–120. [Dancev, P. A marxista-leninista esztétika kérdései (Szófia, 1961.) c. könyvének bírálata kapcsán az esztétikum objektív és szubjektív tulajdonságairól.]
- Хопалек [Hordalek], К.: Няколко бележки за литературоведческия структурализъм. (Néhány megjegyzés az irodalomtudományi strukturalizmusról). EL 3. sz. 84–86. [A strukturalizmus és a marxista irodalomtudomány viszonya.]

CSEHSZLOVÁKIA

- Blahynka, M.: Marxistická kritika a umělecká avantgarda. (A marxista kritika és a művészi avantgardizmus). Nmysl V. sz. 599–609.
- Budzyk, K.: O teorii literárnohistorického procesu. (Az irodalomtörténeti folyamat elméletéről). SL 1. sz. 52–63.
- Čvrkuner, V. V.: Problém sujetu v sovietskej literárnej vede. (Az irodalmi mű tárgyának problémája a szovjet irodalomtudományban). SL I. sz. 78–87.
- Červenka, M.: Tři poznámky k Dněprovovi. ČL I. sz. 82–87. [Vladimir Dnyeprov: A realizmus problémái c. tanulmányával kapcsolatban.]
- Dvořák, L.: O český výklad narodnické literatury. (A narodnyik-irodalom cseh értelmezéséről). ČR I. sz. 36–39.
- Grebentšikov, R.: Teorie novodobého románu v kritickém díle V. G. Belinského. (Az újkori regény elmélete V. G. Belinskij kritikai munkásságában). ČR I. sz. 1–9.
- Hájek, J.: Konzervativizmus, modernost alebo modernizmus? (Konzervativizmus, modernség, vagy modernizmus?) SP V. sz. 36–38. [A modern dráma problémáiról.]
- Hrzalová, H.: Umění a kritika. (A művészet és kritika). FČ II. sz. 257–261.
- Huláková, M.: K otázce kulturního dědictví v kulturní revoluci. (A kulturális örökség szerepe a kulturális forradalomban). FČ III. sz. 378–397.
- Ivanová-Salingerová, M.: Základné problémy jazykového štýlu umeleckej literatúry. (A szépirodalom nyelvi stílusának alapproblémái). SL II. sz. 195–206.
- Krátký, O.: K některým problémům textologie (na okraj Bakošovy knihy: Literatura a nadstava) (A textológia néhány problémája. — M. Bakos: Irodalom és felépítmény c. könyvének margójára). SL I. sz. 74–77.
- Krejčí, K.: K problematice literárních dějin, určených čtenářům jiného národa. (A külföldi olvasók számára készült irodalomtörténetek problematikájához.) ČR I. sz. 9–12.
- Mathauer, Z. D.: Estetické možnosti společenské reality. (K problematice sovětské estetiky a teorie literatury.) (A társadalmi valóság esztétikai lehetőségei. A mai szovjet esztétika és irodalomelmélet problematikája.) ČL I. sz. 73–82.
- Mathauserová, S. V.: Vrchol či prolog. (K otázce uměleckých směrů v 18. století.) (Tetőpont vagy előjáték. A 18. századi művészeti irányzatok kérdéséhez.) ČR I. sz. 22–25.
- Mráz, A.: Problémy výkladu dějin literatury iných národov. (A más népek irodalomtörténetének értelmezésében előforduló problémák.) ČR I. sz. 12–14.
- Kozner, J.: O strukturalizme historicky i polemicky. (A strukturalizmusról történelmi szemmel vagy polemikusan.) SL I. sz. 64–73.
- Táborská, J.: O zaměření našich dějin ruské literatury. (A mi orosz irodalomtörténetünk beállítottága.) ČR I. sz. 20–22.
- Tomáš, K.: Integrálna súčasť umeleckého odrazu. (A művészi tükrözés lényeges tartozéka.) SL I. sz. 44–51.
- Vodička, F.: Zvláštnosti v metodologickém zemeření dějin jinonárodních literatur. (A más népek irodalomtörténetében megnyilvánuló módszertani irányzatosság sajátosságai.) ČR I. sz. 14–18.
- Volek, J.: K problémům umělecké výchovy. (A művészi nevelés problémáihoz.) ČL II. sz. 209–216.
- Zadrazil, L.: Na okraj diskuse o interpretaci národnické literatury. (A narodnyik-irodalom interpretálásáról szóló viták margójára.) ČR I. sz. 32–36.

FRANCIAORSZÁG

- Albères, R.-M.* : Aux sources du „Nouveau Roman” l'impressionnisme anglais. RP 5. sz. 74—86. [A század eleji angol regényről.]
- Bar, F.* : La notion de langue littéraire. RSH 273—284. [A nyelv fontos szerepe az író és műve jellemzésénél.]
- Redt, V.* : Jean-Richard Bloch et l'esthétique révolutionnaire. NCr 137. sz. 87—104. [J.-R. Bloch és lapjai az „Effort” és „Effort libre” nagy szerepe a korabeli francia kulturális életben és munkásságának jelentősége a szocialista realizmus Franciaországban való elterjedése és kialakulása terén.]
- Brun, J.* : Un prophète sublime à la Recherche d'un message: J. P. Sartre. CS 364. sz. 287—295. [Sartre „Critique de la raison dialectique” I. kötete, a „Théorie des ensembles pratiques” kapcsán.]
- Butor, M.* : Individu et groupe dans le roman. CS

385. sz. 97—109. [A modern regény szerkezetéről.]
- Duvignaud, J.* : Littérature et utopie. NRF 111. sz. 491—496. [Duveau, G. „Sociologie et Utopie” c. könyve kapcsán.]
- McGillivray, R. G.* : La préciosité: essai de mise au point. RSH [A „précieux” magatartás, irány stb. elemzése.]
- Ogby, A.* : Le cauchemar cosmique dans la littérature de Science-fiction. P 102. sz. 68—90. [A tudományos fantasztikus irodalom jelentősége és veszélyei az ideológiai harcban.]
- Riese-Hubert, R.* : Le langage de la peinture dans le poème en prose contemporain. RSH 109—116.
- Roussel, J.* : Une forme littéraire: le roman par lettres. NRF 113. sz. 831—841.

JUGOSZLÁVIA

- Čosić, B.* : Klíč-estetika. Knj 34. k. 175—187. [A giccsről; a giccs mint hazugság; a proletár-giccs; a giccs módszere, a klisé mint alkotás.]
- Čosić, D.* : Nacija, integracija, socializam. Delo 137—166. [Válasz D. Pirjevec: Slovenstvo, jugoslovenstvo i socializam c. cikkére.]
- Čosić, D.* : Čitaocima. Delo 645—648. [Válasz D. Pirjevec válaszára.]
- Donat, Br.* : Na Hoffmanov način. Delo 705—721. [Jegyzetek a fantasztikus irodalomról.]
- Jeremić, M. Dr.* : Marko Ristić ili estetičar protiv svoje volje. (M. Ristić, aki akaratára ellenére lett esztéta.) Izraz XI. k. 205—227.
- Karaulac, M.* : Antiteater. Delo 48—60. [A mai nyugati avantgard drámai törekvésekről.]
- Kozak, Pr.* : Nacija ili društvo. Delo 359—382. [Hozzászólás „a nemzeti kultúra és a szocializmus” vitához.]
- Lazarević, Br.* : Osnovni stavovi umetnosti. S 15. k. 1—16. [A művészet alapvető tételei.]
- Leovac, S.* : Teatar danas ili iskušenje slobode i smelosti. Izraz XI. k. 313—318. [A mai drámai törekvésekről.]

- Pirjevec, D.* : Slovenstvo, jugoslovenstvo i socializam Delo 9—30. [Válasz D. Čosić cikkére.]
- Pirjevec, D.* : Odgovor Dobrici Čosiću. Delo 526—551. [Válasz D. Čosić cikkére.]
- Pogančik, J.* : Problem proučavanja starijih književnosti. Izraz XI. k. 97—101. [A régi irodalmak tanulmányozásának problematikája.]
- Posavac, Zl.* : Mogućnost i nemogućnost estetike. S 15. k. 508—528. [A filozófiai esztétikát nem fenyegeti a filozófia válsága; az esztétika tudományos jellegének bizonyítása; a művészetnek mint irracionális struktúrának a tagadása.]
- Ranković, M.* : Komparativno-estetske beleške. Knj 34. k. 414—430. [A festészet és a zene, a tónus és a szín, a szobor és a kép összehasonlító esztétikai vizsgálata.]
- Stefanović, P.* : Jedinstvo u raznovrsnosti umetničkih slika. Knj 34. k. 153—171. [A művészi kép közös vonásai az irodalomban, a szobrászatban, a zenében és a táncban.]
- Suvin, D.* : O individualističoj dramskoj viziji. Izraz XI. k. 235—258. [Az egyéni drámai vízióról.]

LENGYELORSZÁG

- Albères, R. M.* : Le roman esthétisant et ironique du symbolisme à la génération de 1925. ZRL (7. sz.) 35—67.
- Krzyżanowski, J.* : L'allégorie dans les courants romantiques. ZRL (7. sz.) [Félreértések az allegória körül. — Az allegória a középkor, a barokk és a romantika irodalmában. — Allegória és szimbólum. — Kiértékelés.]
- Markiewicz, H.* : Jeszcze o teorii języka poetyckiego. (Még egyszer a költői nyelv elméletéről.) Tw 4. sz. 100—104. [Sławiński, J. (Tw 1961. 12. sz.) Jakobson strukturalista elmélete alapján kidolgozott koncepciójáról.]
- Markiewicz, H.* : Nauka e literaturze a podniesienie kultury czytelnicej. (Irodalomtudomány és az olvasókultúra felemelése.) RuchLit 1. sz. 25—30. [A lengyel átlagolvasó nincs ellátva átfogó irodalomtörténeti munkákkal, segédkönyvekkel. Ezen a helyzeten sürgősen változtatni kell, mert különben az irodalomtudomány társadalmi hivatását nem tudja teljesíteni.]
- Markiewicz, H.* : Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego. (Az irodalmi alkotás létformája és szerkezete.) PL 2. sz. 331—352. [A kérdés nemzetközi irodalmának kritikai áttekintése.]
- Najder, Zdz.* : Estetyka, sztuka, historia. (Esztétika, művészet, történelem.) Tw 4. sz. 105—115. [Tatar-kiewicz, W.: Historia estetyki, I—II. (Az esztétika

- története) c. művének (1960. Ossolineum) bírálata.]
- Przybyłki, R.* : U zródeł XX-wiecznego pesymizmu. (A XX. századi pessimizmus forrásai.) KS 1. sz. 47—68.
- Pszczołowska, L.—Wierzbicka, A.* : Konferencja poetyki w Jablonnie. (Poétika-konferencia Jablonnán.) KS 1. sz. 164—167. [Beszámoló.]
- Pszczołowska, L.—Wierzbicka, A.* : Sprawozdanie z Konferencji Poetyki. (Beszámoló a Poétikai Konferenciáról.) PL 1. sz. 325—330. [Varsó, 1961. szept. 21—28.]
- Sławiński, J.* : Poetyka, lingwistyka, matematyka. (Poétika, lingvistika, matematika.) Tw 1. sz. 132—136. [A jabloni nemzetközi konferencián elhangzott előadások alapján a matematikai módszerek poétikai alkalmazásáról.]
- Wązyk, A.* : Uwagi o teorii wiersza. (Verstani megjegyzések.) Tw 4. sz. 99.
- Wyka, K.* : Słowa-kłucze. (Kulcsszavak.) ZRL (7. sz.) 5—31. (Angol és orosz rész.) [A statisztikai módszer a költői szókincs elemzésében, P. Guiraud nyelvi és szemantikai „mező”-elmélete.]
- Zaworska, H.* : Walka o nowa sztukę. (Harc az új művészetért.) KS 3. sz. (Az izmusok a lengyel irodalomban a két világháború között.)
- Zgorzelski, Cz.* : Über die Strukturtendenzen der Ballade. ZRL (7. sz.) 105—129. [Orosz rész.]

NÉMET DEMOKRATIKUS KÖZTÁRSASÁG

- Konferenz junger Schriftsteller in Halle. NDL 8. sz. 125—135. (Gerhard Wolf, Hans Koch, Christa Wolf, Alfred Kurella hozzászólásából.)
- Schaffensfragen der sozialistischen Dramatik. Ein Rundtischgespräch. NDL X. 6. sz. 120—139.
- Abusch, A.: Beiträge zur sozialistischen Kunstpolitik aus vier Jahrzehnten. NDL X. 2. sz. 34—52.
- Bredel, W.: An der Schwelle der kommunistischen Gesellschaft. NDL X. 2. sz. 3—28.
- Burger, H. O.: Deutsche Aufklärung im Widerspiel zu Barock und „Neubarock“. GRM XII. 2. sz. 151—170.
- Dreher, W.: Der positive Held historisch betrachtet. NDL X. 3. sz. 82—91.
- Haak, G.: Kultur gegen das Volk. Einige Seiten des imperialistischen Kulturverfalls in Westdeutschland. Einheit XVII. 1. sz. 135—147.
- Hacks, P.: Über Lieder zu Stücken. SF. XIV. 3. sz. 421—429. [A dal; a ballada és lírai vers különbségéről.]
- John, E.: Für eine Kultur des realen Humanismus. DZfPH X. 3. sz. 261—278.
- John, E.: Zum Klassencharakter der Kulturentwicklung in Deutschland. DZfPH X. 7. sz. 876—884.
- Joho, W.: Die Schriftsteller und der Gipfel. NDL X. 1. sz. 3—12. [Az írók a kommunizmus építéséért.]
- Joho, W.: In eigener Sache, oder Was für eine Literatur wir brauchen und wünschen. NDL X. 5. sz. 3—10.
- Joho, W.: Verlorene Illusionen — gewonnene Erkenntnisse. NDL X. 6. sz. 3—7.
- Klein, A.: Auf dem Wege zur proletarisch-revolutionären Literatur. SF XIV. 2. sz. 277—309.
- Klein, A.: Zur Entwicklung der sozialistischen Literatur in Deutschland. (1918—1933.) NDL X. 6. sz. 15—45; 7. sz. 58—81.
- Klin, E.: Die Wechselwirkungen zwischen der deutschen und polnischen Romantik. Forschungsstand und Aufgaben. WB VIII. 1. sz. 189—196.
- Koch, H.—Hinkel, E.: Zur marxistisch-leninistischen Theorie der Kultur. Einheit XVII. 6. sz. 45—58; 7. sz. 90—113.
- Lange, I. M.: Tradition und Perspektive. Zu einer Tagung über proletarisch revolutionäre Literatur. NDL X. 6. sz. 8—14.
- Lange, M.: Das neue sittliche Ideal in der sowjetischen Literatur. Gedanken zur Gestaltung des Menschen und der menschlichen Beziehungen seit dem XX. Parteitag der KPdSU. Einheit XVII. 2. sz. 92—102.
- Lewin, W.: Der Bitterfelder Weg und Entwicklungsprobleme der sozialistischen Nationalliteratur. Einheit XVII. 5. sz. 63—74.
- Mitchell, John B.: The Ragged-Trousered Philanthropist — Corner-Stone of a Proletarian Literary Culture and of Socialist Realism in English Literature. ZfA X. 1. sz. 33—55.
- Nelken, P.: Die Satire — Waffe der sozialistischen Erziehung. Einheit XVII. 3. sz. 102—113.
- Preissler, H.: Ist es um so vieles schwieriger? Konferenz junger Schriftsteller in Halle. NDL X. 7. sz. 28—30.
- Schallück, P.: Überlegungen zur deutschen Dramatik der Gegenwart. DR LXXXVIII. 4. sz. 350—358; 5. sz. 429—438.
- Schrittmatter, E.: Literatur und Wirklichkeit. Konferenz junger Schriftsteller in Halle. NDL X. 7. sz. 31—50.
- Vortriede, W.: Die Entstehung des Symbols in der Dichtung. DR LXXXVIII. 8. sz. 744—749.

NÉMET SZÖVETSÉGI KÖZTÁRSASÁG

- Adorno, Th. W.: Zur Dialektik des Engagements. DNR LXXIII. 1. sz. 93—110.
- Reiss, A.: Nexus und Motive. Beitrag zur Theorie des Dramas. DVjs XXXVI. 2. sz. 248—276.
- Borinski, L.: Menseit und Menschlichkeit in der englischen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. StG XV. 3. sz. 157—170.
- Freud, S.: Phychopathische Personen auf der Bühne. DNR LXXIII. 1. sz. 53—57.
- Hans, N.: Humanismus in England. StG XV. 3. sz. 202—230; 4. sz. 231—246.
- Paulsen, W.: Die deutsche expressionistische Dichtung des 20. Jahrhunderts und ihre Erforschung. U XVII. 4. sz. 411—422.
- Rupprecht, E.: Die Idee der Humanität in der Goethezeit. StG XV. 3. sz. 179—201.
- Szondi, P.: Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft. DNR LXXIII. 1. sz. 146—165.
- Wellerschoff, D.: Sprache und Erlebnishintergrund gegenwärtiger deutscher Lyrik. U XVII. 2. sz. 171—182.
- Werckmeister, O. K.: Das Kunstwerk als Negation. Zur Kunsttheorie Theodor W. Adornos. DNR LXXIII. 1. sz. 111—130.
- Vernière, P.: L'idée d'humanité au XVIIIème siècle. StG XV. 3. sz. 171—179.

OLASZORSZÁG

- Cesa, Cl.: Dialettica e politica di Hegel. B 1. sz. 87—100.
- Codino, F.: Epica e carattere. B 2. sz. 171—192. [A homéroszi mű és a homéroszi jellem.]
- Frubini, M.: Sulla tradizione. LetM 1. sz. 13—21. [A versfordítás formai hűségének és a fordító szabadságának problémái.]
- Lazzarini, R.: Lo „status vitae“ e l'interpretazione del pensiero medievale. C 257—263.
- Leone de Castris, A.: Ragione ideologica e proiezione drammatica del „personaggio senza autore“. C 175—185. [A Pirandello-i dráma, első sorban a „Hát szerep keres egy szerzőt“ alkotói problémái.]
- Moretti, W.: „Il Parnaso in rivolta“ e il nuvo „pan-storielismo“. C 1962. 65—66. [C. Calcaterra barokk-értelmezése körül; C. A. Madrignaninak a B 1961. 5. sz.-ban megjelent cikkéhez.]
- Sodano, G. P.: Geometrisimo oggettuale e letteratura neo-esistenziale. Contemporaneo 48. (máj.) 90—104. [Az „új regénnyel“, ill. az új francia regényiskola vezető alakjaival foglalkozik. A cikkíró reméli, hogy a most meginduló vitához többen is hozzá fognak szólni és hogy az olasz elbeszélő irodalom kérdései is napirendre kerülnek.]
- Testa, C.: Critica carducciana e positismo. C 168—174.
- Zanasi, R.: Giovita Scalvini e il romanticismo italiano. GSLL 1—48.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Vidosa László

A kézirat nyomdába érkezett: 1962. XII. 22. — Példányszám: 1200 — Terjedelem: 8,5 (A/5) ív

62.56452 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

TARTALOM

<i>I. G. Nyeupokojeva</i> : Az irodalmi kapcsolatok és kölcsönhatások kutatásának módszertani kérdései	1
<i>Sőtér István</i> : A komplex-összehasonlító kutatások elvi kérdései	10
<i>Tudor Vianu</i> : Az irodalomtörténeti szakkifejezések kialakulása és átalakulása . .	18
<i>Hans Mayer</i> : Irodalomtudományi terminusok kialakulása és változása	26
<i>Julius Dolanský</i> : A kelet-európai irodalmak összehasonlító-történeti kutatása . .	36
<i>Klaniczay Tibor</i> : Egy kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet lehetőségei .	47
<i>Köpeczi Béla</i> : Az összehasonlító módszer és az európai szocialista országok mai irodalma	56

K Ö N Y V E K

Ray Livingston: The Traditional Theory of Literature (<i>Szili József</i>)	59
Joseph Warren Beach: Obsessive Images — Symbolism in Poetry of the 1930's and 1940's (<i>Szili József</i>)	61
José M ^a . Castellet: La hora del lector (<i>Lutter Éva</i>)	63
Giulio Carlo Argan: Gropius und das Bauhaus (<i>Illés László</i>)	63
Levin L. Schücking: Soziologie der literarischen Geschmackbildung (<i>Szabolcsi Miklós</i>)	65
Bruno Snell: Poetry and Society (<i>Nádor György</i>)	65
Günther Herzberg: Der Zeitgeist (<i>Silfen János</i>)	66
Kurt von Fritz: Antike und moderne Tragödie (<i>Falus Róbert</i>)	66
Hermann Hettner: Schriften zur Literatur (<i>Vajda Gy. M.</i>)	67
Graham Hough: The Last Romantics (<i>Szili József</i>)	68
Literary Essays of Ezra Pound (<i>Szili József</i>)	69
Werner Kaegi: Humanismus der Gegenwart (<i>N. Gy.</i>)	71
Pierre-Henri Simon: Le jardin et la ville (<i>Fodor István</i>)	71
The writer's dilemma (<i>Pártos Róbert</i>)	72
Kasimir Edschmid: Portraits und Denksteine (<i>Nádor György</i>)	73
Pier Paolo Pasolini: Passione e ideologia (<i>Herczeg Gyula</i>)	73
Arthur P. Whitaker: Latin America and the Enlightenment (<i>Silfen János</i>) . . .	75
P.-Bugajenko: K. Fegyin alkotóművészetéről (<i>P. Szuponyickaja, Ja. Javesunovszkij</i>)	76
Deutsches Arbeitertheater 1918—1933 (<i>Illés László</i>)	78
F. W. J. Hemmings: L'influence de Dostoïevsky sur Charles-Louis Philippe (<i>Fodor István</i>)	79
Ronald Gray: Brecht (<i>V. Gy. M.</i>)	80
Klaus Hermsdorf: Kafka (<i>Illés László</i>)	80
Martin Johannes Walser: Beschreibung einer Form. Versuch über die epische Dichtung Franz Kafkas (<i>Illés László</i>)	82
Marc Chadourne: Restif de la Bretonne ou le Siècle Prophétique (<i>Nagy Péter</i>) .	82
Dorothea Krook: The Ordeal of Consciousness in Henry James (<i>Vámosi Pál</i>) . .	84
Edith Thomas: George Sand (<i>Bikácsy Gergely</i>)	86
Dominique Arban: Dostoïevski par lui-même (<i>Fodor István</i>)	87
Pierre Reboul: Laforgue (<i>Fodor István</i>)	87
Alethea Hayter: Mrs. Browning (<i>Pártos Róbert</i>)	88
Edwin H. Cady: The Road to Realism. The Early Years of William Dean Howells (<i>Kovács József</i>)	89
The Realist at War. The Mature Years of William Dean Howells (<i>Kovács József</i>)	89
Vincent Buranelli: Edgar Allan Poe (<i>Kovács József</i>)	89
Walter Lennig: Edgar Allan Poe in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (<i>Kovács József</i>)	90
Karl Kraus: Widerschein der Fackel (<i>Horváth Zoltán</i>)	90
Karl Kraus: Auswahl aus dem Werk (<i>Loránd Imre</i>)	91
Dagobert D. Runes: Dictionary of Philosophy (<i>N. Gy.</i>)	91
David Hicks: Foundations of English (<i>Székkács Györgyné</i>)	92
Beküldött könyvek	93

IRODALOMTÖRTÉNETI REPERTORIUM	94
---	----

СОДЕРЖАНИЕ

<i>И. Г. Неупокоева</i> : Вопросы методологии изучения литератур в их взаимосвязях и взаимодействии	1
<i>И. Шёттер</i> : Принципиальные вопросы комплексно-сравнительного изучения литератур	10
<i>Т. Виану</i> : Возникновение и изменение литературных терминов	18
<i>Г. Мейер</i> : Возникновение и изменение литературоведческих терминов	26
<i>Ю. Доланский</i> : Сравнительно-историческое изучение литератур Восточной Европы	36
<i>Т. Кланицаи</i> : Возможности создания сравнительной истории литератур Восточной Европы	47
<i>Б. Кёпецци</i> : Метод сравнительного изучения и современная литература социалистических стран в Европе	56
О КНИГАХ	59
БИБЛИОГРАФИЯ	94

SOMMAIRE

<i>I. G. Néoupokoïeva</i> : Les questions méthodologique de la littérature comparée ...	1
<i>I. Sötér</i> : Les problèmes de principe des recherches comparatives complexes....	10
<i>T. Vianu</i> : Formation et transformation des termes d'histoire littéraire	18
<i>H. Mayer</i> : Formation et transformation des termes d'histoire littéraire	26
<i>J. Dolansky</i> : Examen historique et comparatif des littératures est-européennes..	36
<i>T. Klaniczay</i> : Les possibilités d'une littérature comparée de l'Europe orientale...	47
<i>B. Köpeczi</i> : La méthode comparative et les littératures contemporaines des pays socialistes européens	56
LIVRES	59
RÉPERTOIRE	94

307.204

Világirodalmi Figyelő

A szám tartalmából:

NEMZETKÖZI ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTÖRTÉNETI KONFERENCIA

Budapest, 1962. október 26—29

R. Étiemble, Kardos L., J. Voisine, K. Wyka,
M. Žmigrodzka és mások előadásai



AKADÉMIAI KIADÓ BUDAPEST

IX. ÉVFOLYAM • 1963 • 2. SZÁM

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

BODNÁR GYÖRGY, BOR KÁLMÁN, HOPP LAJOS, KÖPECZI BÉLA,
MIKLÓS PÁL, LUDMILLA SARGINA, SZIKLAY LÁSZLÓ,
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Szerkeszti
KÖPECZI BÉLA

Segédszerkesztő
HOPP LAJOS

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13
Tel. 259—266

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10—13 óra között

Technikai szerkesztő
T. ERDÉLYI ILONA

Világirodalmi Figyelő

megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111—010.
MNB egyszámlaszám: 46. Csekkbefizetési számla szám: 05 915 111—46

✱

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN, Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185—612.

✱

a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁ-nál,
Budapest V., József nádor tér 1. Telefon: 180—850.

Csekk számla: egyéni 61 257, közületi 61 066

(Példányonként megvásárolható a Posta nagyobb árusítóhelyein is)

RENÉ ÉTIEMBLE

MŰFAJTÖRTÉNET ÉS ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNY*

Szinte általánosan ismert tény, hogy az összehasonlító irodalomtudomány ma több tendenciára oszlik vagy néha szakad, amelyek közül legalább kettő egymást kevés rokonszenvvel méregeti: az egyik azt tartja, hogy az összehasonlító irodalomtudomány a történettudomány kortársa, vagy kis híján kortársa (azzal a meggondolással, hogy Montesquieu és Voltaire amennyire komolyan érdeklődtek a történelem iránt, eljutottak odáig, hogy az összehasonlító irodalomtudomány néhány alapelvét megvetették), s így csak az irodalomtörténet egy ága kell hogy legyen (s egyébként szerintük nem is lehet más), s az irodalomtörténetet, amint ma mondják e szó „eseményes”, szerintem inkább anekdotikus értelmében használják. Jean-Marie Carré számára pl. az összehasonlító irodalomtudománynak „azon tény-kapcsolatokra kell szorítkoznia, amelyek Byron és Puskin, Goethe és Carlyle között fennálltak.” J.-M. Carré elfogadta volna, hogy tény-kapcsolatokat tanulmányozzunk Goethe és a francia irodalom, Dante és az angol irodalom közt, és biztos nem talált volna rossznak egy olyan disszertációtémát, amely a Baudelaire utáni francia költészet és a XX. századi magyar költészet közti tény-kapcsolatot vizsgálta volna. De a tény-kapcsolatok korlátozták ambícióját és az ő értelmezésében vett összehasonlító irodalomtudomány cselekvési körét. A másik tendencia úgy véli, hogy még ha két irodalom közt nem is volt történelmi kapcsolat, jogos összehasonlítani azokat az irodalmi műfajokat, amelyeket mindegyik a maga számára kidolgozott: „even when the possibility if direct influence is ruled out”, hogy James Hightower, a Harvard Egyetem kínai irodalom professzora szavait idézzem, az összehasonlító irodalomtudomány nemcsak lehetséges, hanem rendkívül ösztönző is. Nagyjából azt mondhatnók, hogy az első tendenciát a Baldensperger, Paul Hazard és Jean-Marie Carré alapította *Revue de littérature comparée* képviseli, míg a másikat az Egyesült Államokban megjelenő *Comparative Literature* illusztrálná. Engedjék meg, hogy megjegyezzem: igazságtalanságot követnénk el, ha a második tendenciát, amelyre hivatkoztam, úgy ítélnénk meg, mint a „burzsoá kozmopolitizmus” felületességét igazoló jelenséget; ebben sokkal inkább, egyik lengyel kollegánkkal egyetértésben, a sovinizmus elkerülésére irányuló erőfeszítést látok, s engem a Goethe óta minden humanistának oly kedves fogalomra, a *Weltliteraturra* emlékeztet, amelyet Karl Marx is megismételt: „A régi helyi és nemzeti elszigeteltség, amelyben mindenki elegendő volt önmagának, átadja helyét a nemzetek közötti, egyetemes, kölcsönös függésnek. Ami igaz az anyagi termelésre, alkalmazható a szellemi termelésre is. Egy nemzet művei minden nemzet köztulajdonába mennek át. A nemzeti szűklátókörűség és exkluzivitás egyre lehetetlenebb lesz, a sok nemzeti, sőt vidéki irodalomból

* Az összehasonlító irodalomtörténeti konferencia teljes anyaga az ACTA LITERARIA V. kötetében jelenik meg a közeljövőben.

így alakul ki egy egyetemes irodalom.” Ha nem tévedek, ez határozza meg marxista módra az összehasonlító irodalomtudományt, és megtisztítja a kozmopolitizmus minden gyanújától.

Bizonyos, hogy a historizáló koncepció nem veszélytelen: észrevettem, hogy azok a komparatisták, akik a *historicismust* vallják és néha vállalják, azok, akik büszkéek arra, hogy csak *tény-kapcsolatokat* tanulmányoznak, túl gyakran esnek a legrosszabb fajta sovinizmusba. Nem egy francia mintájú komparatista publikálta a náci megszállás idején a két háború közötti francia irodalom antiszemita történetét. Megfigyeltem azt is, hogy az a komparatista, aki visszaél a történelemmel, attól függően, hogy melyik országhoz tartozik, sokkal inkább hajlik arra, mint más tudós, hogy tudományunkat egy privilegizált, számára a világ közepét jelentő ország szempontjából, a saját hazája szempontjából művelje. Végül, megfigyeltem, hogy az a fajta komparatista szívesen tanulmányozza hazája hatását idegen nemzetekre, de visszautasítja az idegen kultúrák hatásának vizsgálatát saját kultúrája kialakulásában. Még a szocialista országokban is beleestek ebbe a naiv egocentrizmusba egyesek a „személyi kultusz” idején.

Ha csak tudományunk tárgyáról vagy módszereiről (és következőképpen a szakképzésről, különösképpen a nyelvi képzésről, amit meg kell kívánnunk a komparatistától) is van szó, igen nehéznek tűnik bármiféle egyetértés a történészek és esztétikusok, a levéltárosok és esztéták között. Az első iskola majdnem teljes érdektelenséget mutat az esztétikai kérdések iránt, elkerül mindenértékelést, s az életrajzra, az útleírásokra, a közvetítők szerepére, az iskolák és ideológiák útjára korlátozza munkáját, összetéveszti az irodalmak történetét és az irodalmat. S amikor a második iskola elveti a történelmet, ami néha előfordul, az ellentétes hibába esik: vagy Plutarkhosz életrajzainak mintájára retorikus párhuzamokat von, vagy megreked egy formalista dogmatizmusban. Mégsem hiszem, hogy ez a két elképzelés összeegyeztethetetlen lenne. Lehetségesnek, ezért szükségesnek is látszik, hogy egy harmadik pártot javasoljak, olyan megoldást, amelyet — mindenki saját ízlése szerint — közvetítőnek vagy dialektikusnak nevezhetnénk. Igen, az összehasonlító irodalomtudomány számára fontos, hogy ismerje, méghozzá aprólékos pontossággal ismerje a *tény-kapcsolatokat*, amelyek egy adott korban megmagyarázzák egy író, egy irányzat, egy ideológia hatását egy másik kultúra ideológiájára, irányzatára, írójára. De ha a komparatistának valami fogalma is van arról, hogy mi az irodalom, nem fogja azt képzelni, hogy ezzel már meg is oldotta a „hatások” kérdését. Goethe után és még tömörebben Valéry jegyezte meg, hogy „az oroszlan asszimilált juh”. Semmiféle történelmi tudomány, hívják azt bár összehasonlító irodalomtudománynak, sem fogja soha megmagyarázni a juh oroszlánná, vagy más esetben tigrissé, párduccá, kígyóvá válását, azaz a szerencsés hatást. Az összehasonlító irodalomtudomány ott végződik, ott zárul le és bizonyos értelemben ott is kezdődik, amikor az irodalmi művet önmagában vizsgálja. Amikor, mint például Zsirmunszkij úr, összehasonlítottuk a *Kennst du das Land wo die Zitronen blühen-t* azokkal a fordításokkal, amelyeket Byron, Coleridge vagy Beresford javasolnak, s e célból a szövegelemzés legfinomabb módszereivel élünk, semmit sem hanyagolva el, sem a romantika történetét, sem a stilisztikai és metrikai effektusokat, akkor és csak akkor művelünk szűkebb értelemben vett összehasonlító irodalomtudományt. Azaz ahhoz, hogy összehasonlító irodalomtudománnyá váljék, az irodalmak összehasonlító történetének, a legrégebb koroktól napjainkig, a szép művészi megnyilvánulásához, azaz a struktúrák összehasonlító tanulmányozásához kell

eljutnia: legyen az részletstruktúrák vizsgálata, így műveljünk összehasonlító metrikát és stilisztikát (az egyik legjobb angol író nem azt tanítja-e, hogy az egyetlen kritika, amely számít, a részlet kritikája?), vagy az egész struktúrájának felmérése, s így a műfajok tanulmányozásához jutunk el. Végül is kutatásunk a történelemből levezetett retorikába torkollanék.

Bővebb magyarázatot adok. Az értékek e hatalmas káoszában, amely osztályrészünk, amely azonban nem ejtethet zavarba bennünket, nekünk, akik tudjuk, hogy a történelem egyik legnagyobb forradalmának (Lévi-Strauss azt mondaná: a neolitikum óta a legnagyobb forradalomnak) vagyunk tanúi, feltétlenül szükségünk van és ennek elkészítéséhez hozzájárulhat az összehasonlító irodalomtudomány, műfajesztétikára. E célból semmi sem lehetne ma hasznosabb, mint a legfontosabb irodalmi műfajok összehasonlító tanulmányozása történelmi, társadalmi és esztétikai szempontból, s mindezt a lehető legtöbb civilizáció viszonyai között, akár volt, akár nem volt ténykapcsolat e műfajok és civilizációk közt.

Két példát mondok, ha megengedik. A Meiji forradalom után a XIX. századi Európa Japánra vetette magát, s a XX. század elején megpróbálták franciára, spanyolra fordítani a japán költészet néhány műfaját. Claudel állítólagos *dodoitsukat* publikált, és a *haikaik* csak úgy hemzsegték nyugaton. Nálunk, Franciaországban, van folyóirat, amelyet egészében a *tankán*ak szentelnek. Végül is csak azt kellene megmagyarázni, amit sohasem magyaráztak meg: miért van az, hogy a mi *haikainkat* olvasó japánok semmi hasonlóságot nem találnak a saját és a mi *haikaink* közt. Vajon ez a gazdasági, politikai körülményektől függ? Vagy a filozófiai és vallási felépítménytől? A kivételes képektől? Vagy egyszerűen a nyelvszerkezettől? Tudjuk, hogy a *haikai* tizenhét szótagból áll, és hogy akadt egy francia, Victor-Paul d'Arsent, aki *Háikaïs à la manière occidentale* címmel versgyűjteményt adott ki, s ebben némely költemény több mint két lapra terjedt. Ilyenkor azon gondolkodhatunk, *szabad-e* itt a *haikai* terminust használni, Íme egy eset, amelyre az összehasonlító poétika elmélete támaszkodhat: *tény-kapcsolatok* történelmi tanulmányozása egy japán műfaj és a spanyolok és a franciák által megkísérelt utánzások közt. Másik példa: az V. és XVIII. század között a buddhista hagiografiai témákból, amelyeket élőszóval adtak elő, hogy megtérítsék a tömegeket, egy realista és mágikus mesékből álló egész irodalom jött létre, a *hsiao-shuok*, s ezek összenőve, tömörebbé válva, összekeveredve lassan létrehozzák a nagy kínai regényeket (*A vörös szoba álma*, *Vízparti történet*, *Ching Ping-mei*), amelyek ugyanakkor virágoznak, amikor Európában befejeződik a spanyol pikareszk, a *Dekameron* szabadossága, a *Novelas ejemplares* hangvétele, s megjelenik a *Gil Blas* és a *Tom Jones*, *Moll Flanders* és az *Égarements du coeur et de l'esprit*, mindegyik olyan regény, amelynek technikája csodálatosan hasonlít arra, ami Kínában minden nyugati hatástól mentesen jött létre. Kétségkívül mind Európában, mind Kínában a regény divatja egy kereskedő és polgári osztály kifejlődéséhez kapcsolódik, de ki tételezi fel azt, hogy az európai regény, ugyanúgy, mint a kínai, buddhista prédikációkból született. Hogyan lehetséges tehát az, hogy a kínai regényírók remekműveiknek ugyanazt a formát adták, mint amelyekkel a mi realista regényíróink kezdtek lassan élni? A tőlünk legtávolabbi civilizációk által létrehozott regények (a japánok *Genji Monogatarija*, a tamulok *Shilappadikaramja*, a vietnamiak *Kim Van Kieuje*) rendszeres tanulmányozása elősegítené, hogy megállapítsuk egyrészt a regény-műfaj *változatlan elemeit*, amelyek nélkül nincs regény, másrészt a műfaj azon kom-

ponenseit, amelyek többé-kevésbé önkényesen származnak a történelmi körülményekből. Itt a *haikaitól* különböző esettel állunk szemben, az összehasonlító poétika nem korlátozódhatik az irodalmak közötti *tény-kapcsolatokra*. Én megkezdtém ezt a vizsgálódást, és minden nap újra felfedezem hasznosságát.

Ne féljenek, hogy a rossz hírű *tipológiába* esem, egy olyan normatív dogmatikába, amely az alkotó génuszt sterilizálja. Először, mert azt a retorikai normát, amely felé törekszem, nem metafizikai posztulátumokból vezetném le deduktíve, hanem a lehető legmesszebbmenő történelmi tanulmányozásból, és a lehető legnagyobb számú irodalomból: az emberek kidolgozta műfajokból, türelmesen, induktív módszerrel jutnék el a normákhoz. Azután óvakodnám attól, hogy ezt a normát bárkire is ráerőszakoljam; legfeljebb azért javasolnám az alkotónak, hogy így segítsen elő kiszabadulását a mai bénító ellentmondások és néha abszurditások béklyójából. Amikor ez az állítólagos, úgynevezett „új regény” virágzik, szerintem igen fontos tudnunk, hogy ez regény-e még, vagy nem, ez a mű, amely semmiféle történetet nem mond el, amely kiűzi az embert a cselekményből, amely elutasítja a pszichológiát, amely külön lapokból, ívekből áll, amelyeket úgy lehet összerakni és játszani velük, mint a kártyával! Szerintem biztosan tudnunk kellene, hogy vajon a költői nyelv nem *szükségszerűen* az-e, amelyben a próza normális struktúrájának szabályaihoz még legalább egy vagy kettő, vagy több, vagy sok járul (persze ez a nyelv fonetikai lehetőségei és nyelvtani struktúrája szerint változik).

Higgyék el, hogy távol állok minden dogmatikus szellemtől, és egyszerűen csak azt mondom, hogy látva a mai zűrzavart a költészetben és a regényben egyaránt, néhány összehasonlító poétikai munkának az elvont retorikája azaz: műfajttörténeti következménye, elősegíthetné a sokak szerint veszélyes és kétségbeejtő helyzet normalizálását. Nem hiszem, hogy olyan korban, amikor sokan vannak olyanok, akik, akár gúnyból, akár kihívásból vagy minden normát visszautasítanak, vagy olyan szabályokat találnak ki, amelyek összeférhetetlenek azzal a művészettel, amelyre hivatkoznak, — olvasunk regényeket mese nélkül, szereplők nélkül, amelyek csak objektív szándékú leírásból állnak, verseket előbb rím nélkül, aztán ritmus nélkül, aztán szintaxis nélkül, aztán morfológia nélkül, majd központozás nélkül, később nagybetűk nélkül, aztán szavak nélkül, — nos, nem hiszem, hogy az összehasonlító poétika zsarnoki lehetne, még akkor sem, ha a retorikába torkollik, még akkor sem, ha a változatlan elemek betartására késztet. Akárhogy is legyen, még ha e változatlan elemek gondolata csak álom is, amely csak a végtelenben valósul meg, engedjék meg, hogy végül is következtetésként elmondjam, mennyire örülök, először is azért, hogy a kongresszus létrejöhett, másrészt azért, mert mint Vianu úr is megjegyezte, az utrechti kongresszusnak legalább az egyik témáját tovább folytatta. Örömmel állapítom meg, hogy a szocialista világban is, ugyanúgy, mint a kapitalistában is, a történelem és az esztétika ma a kiegyezés felé tart. Mivelhogy a történelem nem mindig haladó, s az esztétika sem mindig reakciós, dolgozzuk ki együtt ezt a valóban nemzetközi összehasonlító irodalomtudományt, amely biztosan alátámasztva pontos történelmi és szociológiai tanulmányokkal, a szép művek még mélyebb élvezését teszi lehetővé. Talán jobban mint bármely más tudományág, hozzájárulhat egy humanizmus meghatározáshoz, amely tiszteletben tart minden nyelvet, minden irodalmat, amely ki fogja jelenteni, hogy minden nyelv, minden irodalom rendkívül sokat köszönhet más nyelveknek, más irodalmaknak. Ha van tudomány, amely saját irodalmunk és más irodalmak még nagyobb élvezésére tanít, akkor az a mi tudományunk.

A PROLETKULT-PERIÓDUS PROBLÉMÁI A KELET-
ÉS KÖZÉP-EURÓPAI SZOCIALISTA IRODALOMBAN

A kelet- és közép-európai népi demokráciák mostanában érik el fejlődésüknek azt a fokát, amidőn a szocializmus teljes felépítésén munkálkodnak. Ilyen körülmények között mindenütt határozottan előtérbe kerül az anyagi jólét megteremtésére irányuló törekvés mellett az az igény is, hogy az egyes népek magas fokra emeljék kultúrájukat, magukba szívják az emberiség múltjának művészi produktumait és kialakítsák egy teljesen új társadalmi rendszer, egy egészen új történelmi korszak kultúráját, művészetét. A szocialista szellemű internacionalista kultúra kialakításának igénye mégis nem ma keletkezett, hanem egyidős a munkásmozgalommal. Az 1917 óta lezajlott proletárforradalmak különös erővel bizonyították meg, hogy elérkezett a polgári világrend és vele együtt a polgári kultúra utolsó fázisa.

1917 után Oroszországban, majd a Szovjetunióban napirendre került a szocialista kultúra megteremtése. Azokban a kelet- és közép-európai országokban pedig, amelyekben csak ideiglenesen győzött a proletárforradalom, vagy évekig válságos volt a helyzet, a forradalmi pártok a maguk szolgálatába igyekeztek állítani a kultúra embert formáló erejét. A forradalmi szocialista irodalom kezdetét az októberi proletárforradalom idejére tehetjük. Ettől kezdve néhány éven át Kelet- és Közép-Európa-szerre olyan jegyeket mutat fel a proletárirodalom, amelyek minden különbözőség ellenére egységbe foglalják ezt a periódust. Történetileg-politikailag ez az időszak a forradalmak és ellenforradalmak kora, tele nyugtalansággal, erjedéssel. A proletárirodalom pedig tele van forradalmas lázzal, romantikus szertelenséggel, gyakran lobogó idealizmussal, a terror és a krisztianizmus között tétovázó humanizmussal. Egymás után születnek programok, a múltat végképp eltemető kiáltványok, drámák, versek és szabad ritmusok, hangban és stílusban meghökkentő újdonsággal, fittyet hányva a művésziességre, de hitet téve a világot megváltó forradalom mellett. Ez az általános kép, s az egyes népek irodalmában megannyi változat.

Oroszországban a futuristák és proletkultosok a lehangosabb újítók. Csehszlovákiában, Ausztriában, Németországban a magyar ellenforradalom elől menekült magyar avantgarde-irodalom szerveződik. Csehszlovákiában, Németországban egyre-másra alakulnak a proletkult-műhelyek, proletkult-kartellek. Ez a sok egészséges akarást és sok téves és káros nézetet egyesítő, sokszínű kulturális erjedés a huszas évek közepéig tart. Ekkorra elmúlnak a forradalmak és ellenforradalmak nyugtalan évei, a kapitalizmus és szocializmus is a stabilizáció útjára lépnek. Higgadtabb, szikárabb tényfeltáró, bizonyító erejű agitatív irodalom, az ún. valóság-irodalom honosodik meg Kelet- és Közép-Európában. Ez már az ún. RAPP-periódus. Most itt azonban csupán a kezdő fázis, a proletkult-periódus egynéhány sajátosságára kívánnék

rámutatni, mégpedig azért, mert az egyes szocialista országokban folyó újabb kutatások azt látszanak bizonyítani, hogy valamennyiünk mai szocialista kultúrájának felépítésénél *okulva és tanulva* számot kell vetnünk irodalmi múltunk e szakaszával, hiszen az egykor felmerült kérdések változott formában ugyan, de lényegében azonosan ma is a mindennapi kultúrpolitikai gyakorlat kérdései.

E problémák tanulmányozásánál nem vezethetnek bennünket előítéletek. Figyelembe kell vennünk, pl. a Közép-Európában kialakult proletkult-mozgalomnak az oroszországiétól eltérő jellegzetességeit. Oroszországban, mint ismeretes, mind a futuristák, mind a proletkult költői elvetették az elmúlt korok művészi értékeit, radikálisan új művészetet igyekeztek létrehozni a klubokban és a studiókban, olyan művészetet, amely a proletárélet és a gépi világ atmoszféráját, pszichológiáját teremti meg és sem formában, sem tartalmában nem hasonlít a polgári korszak művészetére, nem tartja magát a humanista kultúra örökösének. Ez a roppant radikálisnak látszó mozgalom elvetette a pártirányítás követelményét is, s programjában és műveiben hamarosan elérkezett a teljes széteséshez. Ehhez nagymértékben hozzájárult az a körülmény, hogy a győztes forradalom után a zavaros kispolgári intellektueller karrierista tömegei ellepték a proletkult-műhelyeket és extatikus handabandájukkal lehetetlenné tették a proletkult igazi hivatásának kibontakozását. A kulturális örökséget és a művésziesség igényét esztelenül elvető álforradalmiságukkal szemben fellépő Lenin a jövőre is érvényesen fogalmazta meg a forradalmi mozgalom és az örökség viszonyának kérdését. „A marxizmus, mint a proletariátus forradalmi ideológiája azért tett szert világtörténelmi jelentőségre, mert korántsem dobta el a polgári korszak legbecesebb eredményeit, sőt ellenkezőleg, magáévá tette és átalakította mindazt, ami értékes volt az emberi gondolkodás és kultúra több mint kétezeréves fejlődésében. Csak az ezen az alapon és ebben az irányban továbbfolytatott, a proletárdiktatúra, mint a minden kizsákmányolás elleni végső harc (gyakorlati) tapasztalataitól lelkesített munka ismerhető el az igazi proletárkultúra fejlesztésének.” (Lenin *Az irodalomról* Bp. 1949. 173. l.)

A csehszlovákiai, németországi cseh, szlovák, magyar, német nyelvű proletkult-műhelyek viszonya a párthoz és a kulturális örökség kérdéséhez lényegében különbözött az oroszországitól. Itt a harc még nyílt volt; a proletárkultúra frontján *csak* kommunisták küzdöttek. Kétségtelenül, itt is megmutatkoztak túlzó tendenciák (pl. a Piscator-féle Proletár Színház programjában), az alapvető vonás mégis más volt. Amidőn a III. Internacionálé 2. kongresszusán 1920 júliusában megalakult a nemzetközi Proletkult-Büro élén Lunacsarszkijjal, az egész kelet- és közép-európai kommunista sajtó közzétette a proletkult műhelyek megalakítására vonatkozó felhívást. A cseh DDOČ-ot (Švaz Delnickyh Divadelnych Ochotniku Československých), a kassai vagy a new-yorki magyar proletkultot éppúgy áthatotta a kommunista párt eszmeisége, mint a berlini magyar kommunista alkotóművészek által közzétett Proletkult-Programot (Egység, 1923 február 10.) és magukat az országban tevékenykedő proletkult-kartellek munkásságát. A magyar, cseh és németnyelvű proletárlapokból, proletkult kiadványokból adatszerűen és kézzelfoghatóan bizonyítható a demokratikus és humanista kulturális örökségre való támaszkodás. Pl. az egyik legjellegzetesebb expresszionista-proletkult dráma, a magyar Lékai János németül megjelent darabja (*Mensch*, 1923) a történelmi víziókban a magyar parasztforradalmak hősére, Dózsára, majd

a francia forradalomra utal vissza; a dráma szövetében pedig ott érezni a XIX. század nagy magyar drámaírója, Madách szellemujját. A košicei *Kassai Munkás* egyenesen így közvetíti a nemzetközi proletkult szervezet felhívását: „A proletariátust a tudás hatalmával felfegyverezni, új művészetének programját megszervezni, s életét proletár-humanista szellemmel megtölteni — ez a feladat.” (KM. 1920. 181. sz.) S valóban, a közép- és kelet-európai proletkult-műhelyek, irodalmi és színjátszókörök, hangversenyek, sport- és gyermekrendezvények, a szabadgondolkodó-mozgalom és más kulturális programok azt a célt szolgálták, hogy a párt osztályharcos forradalmi propagandájára támaszkodva *tudással és műveltséggel vértessék fel a proletártömegeket*, s így erősítsék meg őket az osztályharcban. A tömegművelés és a munkáskultúra ügyének ez az önzetlen szolgálata és példaadó ereje máig érvényes örökségünk. Ugyanakkor a tömegmozgalom közelében élő, vele eggyé váló alkotóművészeket is megtermékenyítette ez az eleven áram. Legtöbbjük munkásságában ezek az évek jelentették a tartalmatlan formalizmustól való elfordulást és a realizmus irányában való elindulást. De legtöbbjükben megmaradt ugyanakkor e nyugtalan évek okozta kísérletező kedv, a helyesen értelmezett kommunista avantgarde-szellem, akár az egykori német expresszionistákat, akár a magyar proletárirókat, akár a cseh „poetistákat” nézzük.

Néhány szóval csak futólag tudtam érinteni azokat a hibákat és azokat a máig érvényes pozitív vonásokat, amelyek különböző mértékben és különböző formákban jellemzik a kelet- és közép-európai proletáriródalom kezdeti fázisát. A tanulságok csak akkor lesznek világosak előttünk, ha az összehasonlító irodalomtörténeti kutatások segítségével fényt deríthetünk ennek a valóban internacionalista kulturális áramlatnak a teljességére. A nemzetközi proletáriródalom kutatásában az egyes kelet-európai országok irodalomtudósai többnyire egymástól elszigetelten értek el már bizonyos eredményeket. Az 1962 januárjában rendezett lipcsei irodalomtörténeti konferencia, amelyen német, szovjet, cseh és magyar előadók vettek részt, világosan megmutatta azokat a lehetőségeket, amelyek az együttműködésben még előttünk állanak. Úgy gondolom, hogy jelen kongresszusunk nagy lendületet fog adni az összehasonlító irodalomtudomány fejlődésének s ezen belül hozzájárul a nemzetközi szocialista irodalom múltjának feltárásához és ezzel jövőjének szolgálatához is.

KARDOS LÁSZLÓ

ROKON ÉS ELTÉRŐ VONÁSOK A NÉPI DEMOKRATIKUS IRODALMAKBAN

Ha hiszünk abban, hogy az irodalom a maga sajátos eszközeivel a valóságot tükrözi, akkor természetesnek kell tartanunk azt is, ha rokon jellegű valóságok valamelyest rokon irodalmi tükröződésben jelentkeznek. A tükröződésnek ezt a rokoniságát a köztudat szkeptikusabb része a népi demokratikus irodalmak esetében gyakran gyanakodva nézi, s úgy vélekedik, hogy a szocialista országok irodalma jócskán egykaptafára készül, mégpedig azért, mert az azonos elvű vezető pártok azonos irányvonalakat szabnak nekik, illetve mert ezek az irodalmak egy centrálisan megszabott alkotói módszer Prokrusztész ágyába kényszerülnek. Ha bizonyos korábbi politikai túlzásokból és önkényből eredő torzulások arra mutatnak is, hogy ez a gyanakvás itt-ott nem egészen jogosulatlan, az egész feltételezést forrálsisnak kell látnunk, és alapvetően tévesnek minősítenünk. Az igazság — s éppen erre próbálok itt rámutatni — az, hogy a szocialista vagy szocializmust építő országok irodalma számos rokonvonást és számos *eltérő* vonást is mutat, s hogy ezek a rokon- és eltérő vonások lényegileg természetes elemei az illető irodalmak által ábrázolt valóságok tükörképének. Ezúttal a problémakörnek természetesen csak vázlatos áttekintésére van lehetőség.

Nézzük először a legfeltűnőbb rokonvonásokat.

Minden szocializmust építő ország irodalmában jelentős ihlető szerepet játszik és egyszerű tematikai mozzanatnál többet jelent a *felszabadulás élménye*. Hogy ez így van, az magától értetődő. A fasiszta elnyomás és a második világháború embertelen szenvedései alól felszabadult közösségek és egyes emberek olyan életre szóló élménynek váltak részesévé, amelynek irodalmi, művészi megörökítése egyszerűen elkerülhetetlen volt. Az lett volna természetellenes, ha ebből a nagy nemzeti-népi-egyéni élményből nem sarjad jelentős irodalom. A szlovák Jilemnický *Krónikája*, a román Barbu *Északi ország-útja*, a magyar Mesterházi *Tanúsága*, a német Bredel *Neues Kapitelje*, a bolgár Vezsinov *Szabad mezőnje* épp úgy spontán művészi megragadása ennek a nagy élménynek, mint például a francia és olasz ellenállás irodalma.

Másodikul emlitem, de a rokonvonások közül kétségtől a legátfogóbb jelentőségű az a *történelmi optimizmus*, amely ezeket az irodalmakat áthatja. Miben áll ez az optimizmus? Lényegileg abban, hogy ezek az irodalmak hisznek a szocializmus fölépítésének lehetőségében, hisznek abban, hogy a szocializmust munkáló népek a történelem helyes útját választották. Hisznek ebben, és ezt a hitüket, meggyőződésüket többnyire tudatosan sugározzák is. Ez a történelmi optimizmus minden szocialista irodalomnak nagy lendítő ereje. Értéke annál nagyobb, hatása annál erősebb, minél mélyebb és egyetemesebb népi-ségből tör fel, minél hatalmasabb érzelmi és eszmei fedezete van a tömegekben,

tehát minél igazabb, minél őszintébb. Persze, akadhatnak, akik kétségbe vonják, hogy a nép tömegeiben valóban élnek azok a vágyak és álmok, amelyek a szocialista írók történelmi optimizmusának bázisául szolgálhatnak, vagyis akik kétségbe vonják, hogy a tömegek valóban vágyának arra az emberibb életre, amely a szocializmus távlatában rajzolódik előbük. Az ilyen szkepszis ellentmond az ellenőrizhető tényeknek. A tömegek emelkedni vágnak, a tömegek az emberibb holnapba néznek. S ha a tömegekben megvan a szocialista emelkedés vágya, akkor indokolt és jogosult — mint ennek a vágnak az irodalmi tükröződése — a szocialista irodalmak optimizmusa is. Akik ennek az optimizmusnak az irodalmi egyetemességét mesterkéltnek és kényszerültnek látják-bélyegzik, azok gondolják meg, hogy éppen az volna mehökkentő, ha az irodalom nem tükrözné s e tükrözéssel nem izmosítaná a népben élő legigéretesebb, legemberibb tartalmakat. A bolgár Dimov *Dohány*, a román Sadoveanu *Mitreu Kokor*, a lengyel Andrzejewski *Hamu és gyémánt* c. regénye jól éreztetheti, mire gondolok, mikor erről az optimizmusról beszélek.

Valaki azt vethetné szembe, hogy ha ez az optimizmus állandó és azonos fényerővel sugárzik az összes szocialista országok irodalmából, abban mégis csak van valami gyanús és elviselhetetlen monotonia. Ezzel szemben rá kell mutatnunk a lengyel, a kínai, a magyar és a többi irodalom konkrét alkotásaira, amelyekből első pillantásra kiderül, hogy az az állandó és azonos fényerő egyáltalán nem úgy fest a valóságban, mint a hírében. Ennek az optimizmusnak végtelen sok árnyalata, fokozata van. Jelentkezik ez töprengő kételyekkel, jelentkezik a csüggedés érzéseivel elkeverve, jelentkezik viharos konfliktusok közepette is. Amit a szocialista irodalmak történelmi optimizmusáról mondtam, az semmiképp sem azonos holmi szüntelenül mosolygó, együgyű tömegderűvel.

További rokonvonása ezeknek az irodalmaknak, hogy ez a történelmi optimizmus egy ponton szinte minden szocialista irodalomban *időleges zsákutcába futott*. Ez a zsákutcas veszély főképp abból adódott, hogy az írók önállótlanabb kategóriái hol gyermek, hol opportunista túlbuzgalommal mintegy előre szaladtak az időben, s elszakadva a valóságtól, valami naív tökélyben ábrázolták a jelent, eszményien jó kommunistákkal és eszményien rossz ellenfelekkel, a szocialista építés sima diadalaival. (Hasonlított ez az írói mód a polgári idők untalanul visszatérő happy ending-es megoldásaihoz.) Hogy azonban ez a séma mennyire nem a szocializmus lelkéből lelkedzett, az világosan kitetszik abból az indulatos háborúból, amelyet minden szocialista irodalom megindított a maga sematikusai ellen. Amilyen egyetemesen jelentkezett a szocialista realizmusra ráburjánzó és azt kompromittáló sematizmus, olyan egyetemesen csapott le rá mindenütt a valóban szocialista bíráló. (Ma, a dogmatikus gondolkodás részleges vagy teljes felszámolása után ez a bíráló hatályosabb, mint valaha.)

Újabb rokonvonást mutatnak ezek az irodalmak *tematikájukban* is. A szocialista irodalmak favorizálják a kortársi tematikát. Annak a valóságnak a képeit akarják a tömegek elé vetíteni, amely valóságnak az alakításán munkálkodnak. Mindezen irodalmakban ismerős a táguló értelmű, osztályához hű munkás ember, az új gyár, az új termelés képe (Davidoglu *Bányászok*, Manov *Új nap születik*, Kamen Kalesev *A takácsok családja*). Mindenütt feldolgozzák a paraszti élet változásait (Daszkalov *Az út*, Guljaski *Gépállomás*, Herbert Nachbar *Die Hochzeit von Laenneken*, Strittmatter *Ponny Pedro*, Beniuc *Kakukkvölgyében*, Csao-Su-li *Szan-li falu*), s bemutatják az értelmiségi

embert, — részint az új értelmiségit, akit a forradalom emelt értelmiségi sorba (Darvas *Hajnali tűz*, Brandys *Honpolgárok*, Strittmatter *A csodatevő*), részint a régit, aki súlyos vívódások során próbál beilleszkedni az új viszonyokba (Bredel már említett *Neues Kapitelje*; Aurel Baranga *A dudva*, Jan Otčenašek *Brych polgártárs*, František Hrubín *Augusztusi vásárnap*). De a történelmi múlt tematikája sem idegen ezektől az irodalmaktól. Ez is rokonító vonásuk. Az elmúlt századokból is azt emeli ki az új író, ami belső kapcsolatban áll a jövőbe törő ember álmaival. Megkeresi népe múltjában azt a figurát, amelynek emléke erőforrás lehet a ma küzdelmeihez. Rég lezajlott szabadságharcok, forradalmak, népi küzdelmek elevenednek meg az új könyvek lapjain (Petrescu *Ember az emberek között*, Bălcescu, Peter Karvaš *Bástya*, Gergely Sándor *Tűzes trónus*, Dimitr Talev *A vasgyertyatartó*, Sadoveanu *Nikora Potkova*, Zaharia Stancu *Mezőláb*).

Abból a módszerből, ahogyan az írók ezeket a témákat feldolgozzák, a szóban forgó irodalmaknak egy újabb rokonvonása tűnik elő. Ez pedig ezeknek az irodalmaknak jórészt tudatos *emberformáló, életalakító sugárzása*. A szocialista irodalmak emberformáló jellegét sokan félreértik: a művészettől idegen pedagógiai tendenciákat olvasnak rájuk, propagandaszándéknak bélyegzik törekvésüket. Mondanom sem kell, hogy itt a kérdést mindig a konkrét mű művészi rangja dönti el, s a rangsoroló elemek közt nem állhat utolsó helyen a mű emberformáló ereje.

További közös vonása a népi demokratikus irodalmaknak az *emberábrázolás egészséges egyensúlya*. A legjobb szocialista írók tollán fogant figurát az olvasó a belső és külső elemek egyensúlyában ismeri meg, az érzésnek és a szónak, a gondolatnak és tettnek az egyensúlyában. Ez az ábrázolási mód élesen különbözik a századunkbeli polgári irodalom pszichologizmusától, analitizmusától. Persze, a szocialista irodalom ezen a ponton is mutat elsiklásokat, hibákat. Olykor abbeli buzgalmában, hogy elkerülje a polgári jellegűnek érzett pszichologizmust, óvakodik a mélyebb, tüzetesebb lélekábrázolástól, s így külsőségessé válik.

Más természetű, de a szocialista irodalmak egész habitusával szorosan összefüggő rokonvonás a *közérthetőségre törekvés*. Hogyan érthetni ezt a szoros összefüggést? A szocialista irodalom a kor embereit kollektív szellemben óhajtja nevelni. Formáló célzata mindenkre kiterjed, de első renden a dolgozó tömegek irányul. Úgy kell tehát szólnia, hogy ezek a tömegek megértsék, úgy, hogy világos, tehát hatékony legyen, amit mond. Közérthetően szól. Vannak írók és költők, akik ezt a közérthetőség-igényt méltatlannak tartják. Ezek úgy vélekednek, hogy művészietlen követelés az, amely az író a maga eredeti stílus-szintjéről a tömegeknek netalán alacsonyabb szintjére próbálja leszállítani. Itt azonban nem ilyen valóban kétséges eredményű redukcióról van szó. Sokkal inkább az irodalmat érő általános eszmei sugallatról, amely bátorítja a közérthető írókat, és esetleg gyöngíti a nemközérthetők hitelét.

Rokonvonás vagy inkább rokon mozzanat a népi demokratikus irodalmak történetében a *Szovjetunió Kommunista Pártjának XX. és XXII. kongresszusa után* tapasztalható változások valamelyes kongruenciája. A változás mértéke éppenséggel nem azonos az egyes irodalmakban, de a változás ténye úgyszólván mindenütt bizonyítható. A változás többnyire mélyenjáró, s lényege az, hogy feloldja a korábban itt-ott jelentkező merevségeket, tágitja a netalán beszűkült tereket, mozgásra bátorítja a nem egyszer túlfegyvelmezett individualitást. Egyben lazít azokon a kapcsolatokon, amelyek előbb — a történelmi fejlődés

alakulásával természetes párhuzamban — oly szorosan, de néha nyilván fölösleges feszességgel kötötték a népi demokratikus irodalmakat a szovjet irodalomhoz.

Mindezek a rokonvonások jórészt *szükségképpen* alakultak ki. Ismétlem: ha hiszünk abban, hogy az irodalom a valóságot tükrözi, hinnünk kell abban is, hogy olyan társadalmak, amelyek történelmi változásoknak rokon fázisain mentek át, s amelyeket hasonló elvek vezetnek történelmi útjukon, természet-szerűleg rokon irodalmi ábrázolatokat produkálnak. Ha igaz az, hogy minden népi demokrácia a fasizmus nyomása alatt szenvedett felszabadulása előtt, — ha igaz az, hogy minden népi demokrácia elsőrenden a szocialista erőknél köszönheti felszabadulását, — ha igaz az, hogy minden népi demokrácia kemény gazdasági, politikai és kulturális harcokban örölte és örli fel saját polgári múltja maradványait, — ha igaz az, hogy ez a nehéz út minden népi demokráciában sikerek és kudarcok mozzanatain visz át, — akkor nincs benne semmi meglepő, hogy ezek az irodalmak több tekintetben hasonlítanak egymáshoz. Éppen az volna különös, sőt rejtvénytű, ha ezek az olyannyira rokon ihletésű irodalmak egymástól merőben idegen szellemet és formákat mutatnának.

Az egyoldalúság hibájába esnénk, ha a rokonsági elemek mellett nem mutatnánk rá azokra a *jelentős különbségekre*, amelyek minden rokoniság mellett is fennállanak ezek között az irodalmak között.

A differenciák sokszerűek, s nem mindig könnyen konkretizálhatók. Ha például ama történelmi optimizmust nézzük, nem jelentkezik minden irodalomban egyazon szinten. A lengyel irodalomban áttételesebben, összetettebben, a kifejező eszközöknek komplikáltabb arzenáljával mutatkozik meg, mint mondjuk a bolgár irodalomban. A bolgár irodalomnak van egy, a lengyeltől elütő, kemény pátosza, népi egyszerűsége. Ha a két irodalom tematikáját vetjük össze, ott is különbségeket tapasztalunk. A bolgár irodalom tematikája nyilvánvalóbban kötődik a népi forradalmi átalakulás motívumaihoz, figuráihoz, mint a lengyel, ahol az említett áttételeesség és bonyolultság a tematikában is jelentkezik. Ha az NDK irodalmi kritikáit szembevetjük pl. a magyar irodalmi kritikákkal, azt érezzük, hogy a keletnémet kritikusok általában élesebb elviséggel, elméletesebb elvontsággal bírálják, míg a magyarok némi szépirodalmias oldottsággal, lírai érdekeltséggel végzik vizsgálódásaikat. Más példákat is hozhatunk. A hozzánk kerülő mai kínai elbeszélések többnyire áttetszőbbek, egyszerűbbek, mondjuk a cseh epika termékeinél, s a kínai lírában, amennyire ilyen kérdéshez szabad hozzászólnom, elképzelhetetlen egy olyanszerű költő, mint a cseh Nezval, vagy a magyar Juhász Ferenc, vagy a román Arghezi. Ez utóbbiak költészete a kínai értelmű közérthetőséghez képest csupa bonyolult rejtvénytűség.

Különbségek vannak ez irodalmak közt abban a tekintetben is, hogyan reagálnak a nyugati irodalmi áramlatokra. Pl. a francia szürrealizmus nyomai ma élénkebben érezhetők a cseh, a lengyel, s talán a magyar lírán is, mint a román, bolgár, német vagy kínai költészetben.

Mindezek a példák korántsem merítik ki az érintett irodalmak differenciáinak típusváltozatait, de talán éreztetik, hogy vannak ilyen differenciák, s ezek a differenciák eléggé jelentősek, és jelentőségük növekedőben van.

S most tegyük fel a kérdést: mi az oka, hogy a rokon irodalmak ilyen különbségeket mutatnak?

Csak a legáltalánosabb okokra próbálok rámutatni.

Az irodalmakat nem kis mértékben a hagyomány alakítja: a történelmi hagyomány, az irodalmi hagyomány. A népi demokráciák történelmi múltja

még akkor is nagyon különböző, ha sok bennük a rokon mozzanat. Pl. a kínai és a német vagy a német és a magyar múlt annyira eltérő, hogy nincs benne semmi képtelenség, ha a többféle múlt többféle inspirációval szól bele a három irodalom alakulásába. A múlt alakító szerepébe bele kell értenünk az irodalmi hagyomány formáló szerepét is. Ha a bolgár lírát vizsgáljuk, lehetetlen Botevet is be nem kalkulálnunk az elemzésbe-értékelésbe. A román lírában termékenyen fénylik vissza Eminescu zseniális emléke, a keletnémetében Goethéé, Heinéé és Becheré, a magyarban főként József Attiláé. Ezek a nevek más és más formáló erőket hordoznak, s például egészen más formatív emlékeket, nyomokat hagyott a lengyel költésen Mickiewicz, mint a hangban, hőfokban, színekben tőle oly távol álló Botev a bolgár versen.

A differenciák okait kereshetjük és megtalálhatjuk a népi demokráciák aktuális állapotaiban is. Az egyes szocialista országok aktuális valósága még akkor is jól kitapintható eltéréseket mutat, ha jellegükre az építés azonos elvei karakterisztikusak. A történeti fejlődés fáziskülönbségei rányomják bélyegüket az irodalomra is. De persze, a dolgok durva elmechanizálása volna, ha azt képzelnök, hogy amint valamely népi demokrácia elér egy történelmi fázist, irodalma máris pontosan egybevág más népi demokráciák rokon fázisainak irodalmával.

Ez egyebek közt, már csak azért sincs így, mert az irodalom arculatának kiformalásában fontos szerepet játszik az író, a költő *egyénisége* is. Az egyéniség irodalomformáló szerepe nem olyan abszolút ugyan, mint régebben vélték, de nem is olyan kis jelentőségű, mint a dogmatikus években nálunk is sokan gondolták. Hogy még a legrokonabb múltú és legkongruensebb jelenű irodalmak közt is nagy-nagy differenciák vannak, annak egyik oka nyilván az íróegyénségekben rejlik, sőt bizonyára nem ritkán a tehetségek méretkülönbségeiben is.

Végére értem fejtegetéseimnek. Természetesen szaporítani lehetett volna mind a rokon-, mind az eltérő mozzanatokot. De csak azt a centrális tételt próbáltam futólagosan megvilágítani, hogy a szocialista irodalmak rokonok is egymással, el is ütnek egymástól. S hogy a rokonság — *lényegileg* — nem valami erőszakos beavatkozás következménye, hanem — *jobbadán* — természetes jelenségek együttese. A problémakört nem lehetett célom és módom egészében feltárni vagy éppen megoldani, és példáimat is bizonyára kevésbé rendszeresen válogattam. A teljesebb megoldáshoz szélesebb skálájú nyelv-ismeretre volna szükség, mint amilyenel rendelkezem, s talán több kutató együttműködésére. De gondolom, olyan terület tárul itt fel, amelyen a szocialista országokban hihetőleg újból meginduló komparatista kutatás az újszerű és termékeny feladatoknak egész sorára találhat, s amelyen vizsgálódva az eddiginél jobban felderíthetjük pl. a szocialista realizmus fogalmának tartalmát, lehetőségeit, határait is.

MÁDL ANTAL

A NÉMET ÉS MAGYAR TÖRTÉNELMI REGÉNY AZ ANTIFASISZTA HARC SZOLGÁLATÁBAN

A német irodalomtörténetben ismert fogalom az antifasiszta történeti regény. Heinrich Mann *IV. Henrikje*, Lion Feuchtwanger több regénye, Thomas Mann *József-tetralógiája* és számos más történeti regény a Weimari Köztársaság, majd a fasizmus éveiben, nemcsak nagy számukkal hívták fel újra a figyelmet a történeti regény műfajára, hanem e műfaj modern, a kor követelményeinek megfelelő vonásait is kialakították. Közismert, hogy a történeti regény nem egyszerűen és nem is elsősorban a választott kor „történetét” kívánja nyújtani, hanem szerzője szinte minden esetben saját korának valamilyen problémájára keres választ. Ez az írói törekvés a német irodalom története folyamán talán soha nem jelentkezett olyan következetes céltudatossággal, mint a fasizmus idején. E célratörés eredményeként a történeti regény műfaja is változáson ment át. A történelmi hűség úgyszólván teljesen háttérbe szorult, hogy átadja helyét a sokkal inkább elsődleges mondanivalónak, a jelenkor problémáira való utalásoknak, vagy e problémák ábrázolásának. Ebből a változásból magyarázható a történeti regény műfajának új vonásaként a cselekmény felgyorsulása, az epikai szélesmedrűség helyett a koncentrált drámaiság stb. Utalok itt pl. Heinrich Mann *Henri Quatre*-jára, amelynek egyes részei szinte dramatizált dialógusok. De Feuchtwanger regényeiben is gyakran találunk olyan kiélezett, drámaian feszült részeket, amelyek éppen azért válnak izgalmassá, mert a mának, azaz az író korának szóló aktualitásuk kézzelfogható. A történelmi kolorit, amely például Walter Scott regényeiben olyan fontos szerepet kapott, mindegyre visszaszorulóban van. Az antifasiszta történelmi regények fő témája a történelmi korszak ábrázolása helyett az egyes korszakok ismert, kimagasló személyeire tevődik át, s ezeknek a cselekedetei szolgálnak akár pozitív, akár negatív értelemben — lásd *IV. Henrik*, illetve *Néró* — Heinrich Mann megfogalmazása szerint, „hasonlatul” az író kora számára. Ezzel a történelmi regény jelentős mértékben közeledett az életrajzi regény jellemző vonásaihoz.

Erősen életrajzi vonásokat tartalmazó történeti regények nem ismeretlenek az antifasiszta történeti regények előtt sem. Ezeknél feltehetően többek között a német fejlődésregény (Bildungsroman) tradicionális hatása is érvényesült. Ez az érvelés azonban önmagában nem lenne kielégítő, ha a jelentős számú történelmi tárgygyal foglalkozó regény keletkezését csupán vele akarnók magyarázni, minthogy nem elegendő megállapítani azt sem, — polgári, de alkalomadtán marxista irodalomtörténészek kortársi állásfoglalására gondolok itt —, hogy pusztán „divatjelenséggel” állunk szemben. Lukács György érvelése is teret enged ilyen elképzelésnek, amikor a huszas-harmincas évek életrajzi regényeit divatjelenségnek magyarázva megállapítja, hogy a tör-

téneti regény pedig egyre inkább magára ölti az életrajzi regény jellemző vonásait.

Az életrajzi elemek behatolása a történeti regénybe történelmileg szükségzerű jelenség. Az elmúlt idők nagy egyéniségei értékmérőkké válnak a késői polgári írók szemében saját koruk számára. Emellett a történelmi tárgy mindenkor megválasztása, az illető személyiség vagy korszak kiszemelése már önmagában a szerző világnézetéről árulkodhat. Az első világháború utáni kor eseményei, mindenekelőtt a Nagy Októberi Szocialista Forradalom, továbbá a magyarországi és németországi forradalmak, a kapitalista társadalom új krízisekkel telített korszaka az írókat kényszerítően a történelmi múlt felé fordították, hogy onnan próbáljanak választ meríteni saját koruk és az egész emberi társadalom jövőjét illetően. A történeti regény ebben a társadalmi szituációban lép be a műfaj fejlődésébe, hogy a regény valamennyi modern eszközét felhasználva korszükségletet elégítsen ki, és ezt követve legkiemelkedőbb képviselőivel egy kifejezett politikai cél, a fasizmus elleni harc szolgálatába álljon.

A történelmi regény e fejlődésvonala fontossá válik az összehasonlító szemlélet számára abban a pillanatban, amikor kiderül, hogy a német antifasiszta történelmi regénynek bizonyos fokig ilyen „klasszikus” fejlődése nem kizárólag német sajátosság, hanem a műfajnak „történelmi szükségszerűsége” által követelt továbbfejlődésében jelentős állomásnak tekintendő. Lényegében ezekben az években a magyar irodalomban is hasonló tendenciák mutathatók ki. A magyar fasizmus azzal dicsekedhetett, hogy az első volt Európában. S valóban, ennek megfelelően, a magyar antifasiszta regények is lényegesen hamarabb jelentkeznek mint a hasonló németek. 1919-ben legyőzte a fehér terror a Magyar Tanácsköztársaságot, s három évvel később már egy Néró-regény látott napvilágot. Kosztolányi Dezső regényét lefordították ugyan németre, s Thomas Mann írt hozzá előszót. Ugyancsak valószínű az is, hogy Feuchtwanger ismerte, amikor tíz évvel később *Hamis Néróján* dolgozott, — mégsem lenne ez elegendő ok annak magyarázatára, hogy ő két-három évvel a német fasizmus uralomrajutása után is ugyanezt a témát választotta. Néró alakja rajta kívül még más német írók és költők műveiben is fellép éppen ezekben az években.

Egyéni, pozitivistá hatáskutatás helyett inkább hadd hivatkozzak ezúttal Zsirmunskij és Werner Krauss professzorok által a konferencia első napján elhangzott megállapításokra, amelyek szerint két vagy több irodalom paralel jelenségeinek hasonló történelmi-társadalmi feltételek alapján való vizsgálata nagyon hasznos lehet a marxista összehasonlító módszer alkalmazásában. Ily módon az eddig véletlennek számító vagy úgynevezett divat-jelenségek nagyobb összefüggésekben, ösztörtvényszerűségükben ragadhatók meg. Persze mindenekelőtt szükséges hangsúlyozni, hogy paralel jelenségek vizsgálata és kimutatása semmiképpen sem jelenthet teljes kölcsönös megfelelést; ilyen azonosságok ugyanis nem léteznek. Kétségtelen azonban, hogy bizonyos paralel jelenségek felfedezése elősegítheti egyik vagy másik nemzeti irodalom fontos folyamatai törvényszerűségének felismerését és közelebb vihet irodalomtörténeti általánosítások leszögezéséhez, irodalomelméleti, műfaji kérdések megválaszolásához stb. Ugyanakkor az ilyen, irodalmak közötti műfaji és más összevetések alapján az eltérő vonásokra történő felfigyelés sem tarthat csekélyebb érdeklődésre számot egyik vagy másik nemzeti irodalom szempontjából. Az antifasiszta történeti regény esetében — úgy vélem —

sikerült mind a magyar mind a német irodalom számára olyan problémát érintenem, amelynek vizsgálata mindkét irodalomtörténet szakemberei számára újabb eredményeket hozhat. A német irodalomnak bizonyítékot szolgáltathat többek között arra, hogy az antifasiszta jellegű történeti regény semmi esetre sem csak kizárólagosan német jelenség, — míg a magyar irodalomtörténet számára talán magyarázatul szolgálhat arra, hogy a két világháború közötti élénk érdeklődés a magyar múlt iránt, szintén nem volt véletlen; sőt, hogy a történelemhez fordulás nem okvetlen jelentett menekülést a múltba, hanem esetenként jól megválasztott témával éppen a legaktuálisabb politikai feladatvállalást fejezhette ki. A történeti regény műfaját illetően pedig éppen az ilyen paralel-kutatás győzhet meg arról, hogy a „divatjelenség” tarthatatlan megjelölése helyére a konkrét műfaj vizsgálata adhat csak végleges választ arra, hogy az antifasiszta történeti regény milyen irányban vitte előbbre magát a műfajt. Hogy a német és magyar antifasiszta történeti regény összevetése mennyire tanulságos lehet, arra a Néró-téma nem az egyetlen példa. Bár kétségtelenül figyelmet érdemel, hogy mindkét irodalomban pontosan három évvel a fasizmus kitörése után — Magyarországon 1922-ben, Németországban 1936-ban — egy Néró regény száll harcba a fasizmus embertelenségével.

Az sem véletlen jelenség, hogy a XX. század egyik legnagyobb magyar prózaírója, Móricz Zsigmond ugyancsak a Horthy-fasizmus első éveiben — ugyanabban az évben, amikor Kosztolányi *Nérója* megjelent — kezdett el nagy történeti regény-trilógiáján, az *Erdélyen* dolgozni. Őt aztán számos író követte történelmi témák feldolgozásával. A rokon vonások mellett azonban itt mindjárt az eltérő sajátosságokra is fel kell figyelni. A magyar irodalomban ugyanis a haladó és reakciós tendenciák nem választhatók el olyan élesen egymástól, mint a németben. A Horthy-fasizmus alkalomadtán éppen az értelmiségiek s így az írók és költők irányában bizonyosfajta látszatliberalizmust tanúsított, ami viszont többszörös áttétel révén azt eredményezhette, hogy antifasiszta tendenciák gyakran keveredtek magyar sovinizmussal. Magyarország történelmi múltja, a hosszú ideig tartó függetlenségi harc a Habsburgok ellen, erős nemzeti érzést váltott ki. Az ilyen érzés és gondolkodásmód érthetően igen termékenyítően hatott a történeti regényekre, viszont könnyen a reakció veszedelmes fegyverévé válhatott és vált is nem egy esetben a szomszédos népekkel szemben. Feltűnő az a jelenség, hogy a magyar antifasiszta regényben a hitleri Németország elleni harc gyakran a magyar nacionalizmus fegyverével, sőt időnként a magyar fasizmus fegyverével folyik. Egészét tekintve azonban a magyar irodalomra is az antifasiszta történeti regény fejlődésvonalának a német irodalomban megrajzolt műfaji tendenciái érvényesek. Móricz a harmincas évek második felében fejezi be *Erdély*-trilógiáját. Ebben a művében megkísérelt választ keresni kora problémáira két XVII. századi erdélyi fejedelm politikai magatartásának ábrázolásán keresztül, miközben arra a következtetésre jutott, hogy még mindig jobb egy kompromisszumokra hajló fél-fasiszta jellegű kormány, mint az a nyílt terror, amely közvetlenül a Tanácsköztársaság leverése után tombolt Magyarországon. Itt még nyilvánvalóan látszanak azok az illúziók, amelyeket az író a fennálló kormánnyal szemben táplált. Egész másként viselkedik Móricz Zsigmond másik történeti regényében, a *Rózsa Sándor*ban, amelyet Heinrich Mann *Henri Quatre*-jával egyenértékű műnek tartok. Móricz időközben ugyanis felismerte, hogy a Horthy-rezsim az országot és a népet milyen mérhetetlen romlásba döntötte. A kiutat jelző

történelmi példa keresése közben eljutott 1848-hoz. Akkor is harc folyt a külső ellenség ellen; akkor a Habsburgok, most a Hitler által bekebelezett Ausztria felől fenyeget bennünket veszély.

Az 1848 és saját koruk közötti párhuzamot más polgári írók is látták. Sőt abban a várakozásban sem volt Móricz egyedül, hogy újabb Petőfire van szükség és újabb szabadságharcnak kell következnie. Móricz azonban ezen is túlment. Rámutatott az 1848-as forradalmi vezetők gyengéire s célzott arra is, hogy akkor sem csak a külső ellenség ellen kellett harcolni, ahogyan a két világháború közötti nacionalizmus ezt igyekezett elhitetni. Ez az állásfoglalása akkoriban meglehetősen egyedül állt a magyar irodalomban. Móricz ebben a vonatkozásban elment annyira, ameddig azt a „belső emigráció” körülményei egy polgári író számára egyáltalán lehetővé tették. Móricz ezen felül ezzel a regényével valami hasonlót kísérelt meg, mint Thomas Mann a *József-tetralógiával*. Ki akarta tépni a múltat a fasiszták kezéből, akik politikai céljaik legitimitására igyekeztek felhasználni. Az állandó szabadságharcok láncolatából álló magyar történelem segítségére volt Móricznak. S ez a tény — minden közös vonás ellenére — végsősoron megint csak lényeges különbséget jelent a német történeti regénnyel szemben. Móricz biztosan mozog a magyar történelemben: konkrétan hivatkozik a saját korára, vagy nyúl vissza a régmúltba. Az 1514-es parasztháborútól kezdve, a XVIII. század eleji Rákóczi-felkelésen és Martinovics-féle összeesküvésen keresztül az 1848-as forradalomig, minden a „nagy hasonlat” érzékeltetésére szolgál, amelyről Heinrich Mann *Henri Quatre*-jában ír.

A történelmi témához való fordulás azonban ugyanakkor felveti azt a kérdést, hogy nem akar-e a szerző kitérni a kortársi aktuális problémák elől, vagy azokra az egyenes válaszadást elkerülni? A jelen problémáinak mellőzése, látszólagos kerülése, vagy egyenesen a történelemben menekülésnek természetesen többféle oka lehet; világnézeti természetű vagy külső kényszerből adódó ok. S hogy ilyen esetekben milyen mértékben nyúl vissza az író a múltba, a nemzeti vagy a világtörténelem melyik korszakát választja, az a szerző világnézetétől, esetleg külső körülményeitől függ. Mindenképpen jellemző, hogy Thomas Mann és Feuchtwanger bizonyos alkotókorszakukban egészen a zsidó történelemben nyúltak vissza. Thomas Mann a *Varázshegy* befejezése után 1925 óta a *József-tetralógiával* foglalkozott, Feuchtwanger pedig 1932-ben már lezárta a *Josephus-trilógiájának* első kötetét. A haladó erők eredménytelen harca a Weimári Köztársaság idején biztosan hozzájárult ahhoz, hogy ezeket a témákat válasszák. Egy olyan korszakról van szó, amikor a polgári demokrácia olyan következetes és bátor harcosa mint Heinrich Mann — művészileg kétségtelenül gyengébb regényekben, így pl. *Eugenie oder die Bürgerzeit* (1928), *Die große Sache* (1931), *Ein ernstes Leben* (1932), — még a jelenkor mindennapi problémái felé fordult, s mint a felvilágosodás megkésett harcosa kívánt hatást gyakorolni kortársaira. Őt, az eltökélt harcost, csak az emigráció kényszerítette később a történelmi témákhoz. Heinrich Mann azonban akkor sem nyúl vissza olyan messzire a történelemben, mint akár Thomas Mann vagy Feuchtwanger. A IV. Henrik francia királlyal összevetett „nagy hasonlat” mutatkozott számára a legalkalmasabbnak arra, hogy gondolatait saját koráról kifejtse. Az emigráció kezdete Thomas Mann és Feuchtwanger történeti regényciklusaival fontos új fejezetet jelent mindkét író számára. A két szerzőnek a határozott antifasiszta harc irányába történt fordulása regényhőseik politikai és erkölcsi magatartásuk lényeges megváltozásában is kifejezésre

jut, különösen ha Feuchtwanger Josephus Flaviusára gondolunk. Ezen túlmenőleg 1933 után mindkét szerző jobban közeledett újabb témaválasztásában a jelenhez. Feuchtwanger az amerikai függetlenségi harc felé fordult (*Rókkák a szőlőben*), Thomas Mann pedig Goethe regényében, a *Lotte Weimarban* a klasszikus Weimart állítja szembe a fasiszta uralommal. Ilyesfajta témaválasztás esetén nem maradhat kétségünk afelől, hogy a történelem progresszív áramlatai és alakjai felé fordulás határozott antifasiszta hadüzenetet jelentett.

Velük éppen ellentétes utat figyelhetünk meg a magyar Kodolányi János esetében. Írói pályája kezdetén rokonszenvezett a proletariátussal, később azonban a növekvő magyar nacionalizmus győzedelmeskedett korábbi meggyőződésén. Minél kevésbé látott tisztán saját korának megítélésében, annál távolabbra nyúlt vissza a történelembe. Útja a jelenből előbb csak a XIII. századi magyar történelembe, a tatárjárás idejére vezetett, majd később az ókori keletet, sőt az özönvíz idejét keresi fel ábrázolása időpontjául. Az összehasonlítás ismét nagyon hasznosnak mutatkozik mindkét irodalom számára. Bizonyára Thomas Mann és Feuchtwanger számára is egyfajta menekülést jelentett a távoli múltba való fordulás. Az emigráció, a fasiszmus kitörése azonban a német írókat elkerülhetetlen alternatíva elé állította és döntő állásfoglalásra kényszerítette. Az emigráció határozott pártállást csikart ki belőlük, s így a fasiszmus elleni harcuk az esetek többségében következetesebb és konkrétabb volt, mint a magyar szerzőké, akik úgyszólván valamifajta belső *emigrációban* néha kompromisszumokra kényszerültek, s 1933-tól a hitleri fasiszmus elleni harcukban néha a magyar fasiszmus egyik-másik képviselőjével találták magukat azonos táborban.

A legtöbb német író esetében azonban, akik antifasiszta regényeket írtak, a történelemhez való fordulásuk fő oka nem a jelentől való menekülés volt, hanem a már előbb körvonalazott konkrét politikai szándék, s azonkívül bizonyosan az a tény is, hogy a kényszerű távollétben eleve elvesztették egyre inkább a hazájukkal való közvetlen kapcsolatot. Így fordul Heinrich Mann a történelmi témához, s ezt bizonyíthatnánk Gergely Sándor magyar írónak a fejlődési vonalán is. Gergely Sándor többéves belső emigrációja idején társadalmi regényeket írt. 1931-ben szovjet emigrációba megy, ahol az 1514-es magyar parasztfelkelés vezetőjéről, Dózsáról jelentet meg regényt.

Érdekes és valószínűleg nagyon hasznos is volna az összehasonlító módszerrel a különböző témaválasztási okokat és területeket megvizsgálni. Ez is aláhúzna bizonyos egyezéseket a német és magyar történelmi regény vonatkozásában, másrészt fényt derítene a két irodalom nemzeti sajátosságaira is. Ilyen viszonylatban említettük már a Néró-témát. Éppoly érdekes az is, hogy Rózsa Sándornak, a magyar betyárvezérnek alakját nemcsak Móricz választotta hőseül, hanem az osztrák Robert Neumann is, aki regényét Ausztria annektálása évében írta, kifejezetten antifasiszta éllel. De ugyanakkor lényeges különbség is feltűnik ezeknél a témaválasztásoknál. Személyi okokon kívül valószínűleg a nemzeti történelmi tradíciókkal is magyarázható, hogy miért választják előszeretettel a német írók antifasiszta történelmi regényeik témáját más népek történelméből. Gondolhatunk itt Thomas Mann *József-tetralógiájára*, Heinrich Mann *Henri Quatre-jára*, Feuchtwanger legtöbb történelmi regényére, Bruno Frank *Cervantesére* stb., míg a magyar írók legtöbb esetben a magyar történelmi múltból veszik témáikat.

Meggyőződésem, hogy műfaji fejlődésvonalat csak azáltal vázolhatunk fel teljesen, ha egyszerre több irodalom kiemelkedő és a műfajra jellemző alkotásai mellett figyelembe vesszük a leglényegesebb gazdasági, társadalmi, politikai és esztétikai stb. összefüggéseket is. Ezúttal az antifasiszta történelmi regény összehasonlításában csak két irodalom példáira támaszkodtam. A leglényegesebb közös és eltérő vonások felsorolása mutatja, hogy ilyen összevetések mindkét irodalom számára nagyon hasznosak lehetnek. Amennyiben a vizsgálódásokat más nemzetek irodalmára is kiterjesztjük, feltételezhető, hogy magára a műfajra nézve is további fontos következményeket vonhatunk le. Magától értetődik, hogy itt nem adhattam az antifasiszta történelmi regény átfogó értékelését és éppoly kevésbé törekedhettem arra, hogy az új szocialista irodalom fejlődésénél és kialakulásánál kísérjem figyelemmel a történeti regény műfaját, amely itt ismét lényegesen más vonásokat mutat fel.

NYIRŐ LAJOS

AZ ÖSSZEHAISONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNY ÚJ FELLENDÜLÉSÉNEK FELTÉTELEI

Bármilyen furcsának is tűnik, mégis tagadhatatlan, hogy az összehasonlító irodalomtudomány módszerének lényege nem az „összehasonlítás”. Egyébként az összehasonlító irodalomtudomány elméleti kérdéseit tárgyaló tanulmányok is mind azt bizonyítják, hogy az „összehasonlító irodalomtudomány” terminus nem fedi a gyakorlatban megvalósított kutatások lényegét.

Összehasonlítással találkozunk a természettudományokban és a társadalomtudományokban egyaránt. Azonkívül a mindennapi életben, gondolkodásunkban igen gyakran fordulunk a körülöttünk levő dolgok és jelenségek összehasonlításához, hogy így lényegüket feltárva jobban megértsük azokat. Az összehasonlítás e módszere minden irodalmi kutatás sajátja. Összehasonlítunk a nemzeti irodalom történetén belül, például összevetünk bizonyos irodalmi korszakokat, ugyanazon irodalom két költőjének életművét, a magyar irodalomban mondjuk Petőfit és Arany Jánost; a franciák párhuzamot vonnak Verlaine és Rimbaud között. Összevethetjük Goethe különböző korokban született műveit, sőt egy mű részeit is összehasonlítjuk, például Puskin *Anyegin*-jének első fejezeteit az utolsóval. Így azt látjuk, hogy az összehasonlítás általános módszer, és nem kizárólag az irodalomtudomány egy ágának jellemzője. De még napjainkban is hallunk védőbeszédeket az összehasonlítás mellett, így próbálják bizonyítani az összehasonlító irodalomtudomány szükségességét és életképességét, ez pedig gyakran elhomályosítja az összehasonlító irodalomtudomány igazi feladatát. Munteanonak igaza van, amikor megállapítja, hogy „az összehasonlítás az emberi természet egyik legbelső sajátja”. De valószínűleg téves gondolatra jutott, amikor azt bizonyította, hogy „a legmeglepőbb dialektikus eltérések és különbségek gyakran különböző nyelvek, irodalmak és országok között vannak”. Munteano ezzel a megállapításával Van Tieghem eszméit követi, aki szintén feltételezte, hogy ugyanazon nemzetiségű, nyelvű írók között az utánzás nem nagyon mély. Valószínűleg álláspontjával az összehasonlítás jelentőségét kívánja hangsúlyozni és igazolni, de nézete ellentmond az irodalmi folyamat tényeinek. Zolának, Adynak vagy Lev Tolsztoznak ugyanúgy megvoltak elődei is, utánpótlói is nemzeti irodalmukban, és az idegen irodalomból származó hatások sok esetben nem voltak erősebbek, sőt a nemzeti irodalom keretén belül egy korban bizonyos esetekben az ellentmondások sokkal erőteljesebbek lehetnek, mint a külföldi irodalom és a nemzeti között. Ezek a nemzeti irodalmon belüli harcok és ellentmondások az összehasonlítás módszereinek széles skáláját teszik lehetővé.

Úgy vélem, hogy igazuk van azoknak a kutatóknak, akik az összehasonlító irodalomtudományt a nemzeti irodalmak kapcsolataival foglalkozó tudományágnak nevezik. Egyetértek tehát Guyard-ral, aki kijelenti, hogy „az

összehasonlító irodalomtudomány nem hasonlítás". „A hasonlítás csak egyik módszere egy rosszul elnevezett tudománynak, amelyet pontosabban nemzetközi irodalmi kapcsolatok történetének nevezhetnénk." Mégis ebből a meghatározásból hiányzanak a valójában összehasonlító kutatások, a nemzeti irodalmak közötti párhuzamok tanulmányozása, amelyek nagyon gyümölcsözőek lehetnek mind az irodalomtörténet, mind az irodalomelmélet szempontjából, mert az összevetett irodalmak bizonyos sajátosságainak kiemelését szolgálhatják.

Már többször kijelentették, hogy a nemzeti irodalmak minden különbözőségük és gyakran mély ellentmondásaik ellenére integrális egységet alkotnak. Természetesen ez az egység nem merev, statikus, hanem élő egység. Ez azt jelenti, hogy a nemzeti irodalmak fejlődésük folyamán egymásba fonódnak. Tehát egy nemzeti irodalom történésze nem tudja kikerülni, kényszerül rá, hogy szemmel tartsa a külföldi irodalmak közötti kapcsolat kérdéseinek, a saját irodalmának fejlődésében döntő szerepet játszó más irodalmak hatásának kutatását és megoldását. Például ha valaki Petőfiről vagy Adyról ír monográfiát vagy tanulmányt, nem mondhat le Béranger vagy Baudelaire és Verlaine ihlető hatásának tanulmányozásáról. Tehát egy nemzet irodalmának története csak akkor lesz valóban történeti, a szó igazi értelmében, ha tartalmazza mindazokat a tényeket, amelyek formálásához hozzájárultak. Ezért egy nemzeti irodalom történetét csak az összehasonlító irodalomtudomány részvételével lehet megalkotni. Anyiszimov professzor egyik utóbbi cikkében a *Voproszi literatury*ban egy világirodalomtörténet megírásának szükségességéről ír, s többek között hangsúlyozza, hogy ilyen vállalkozást az összehasonlító irodalomtudomány hozzájárulása nélkül nem lehet véghez vinni. Ez azt mutatja, hogy az összehasonlító irodalomtudomány területe sokkal szélesebb, mint ahogy elképzelnők, és hogy határait igen nehéz megvonni. Sokat beszéltek Baldensperger és Friederich bibliográfiájának hiányosságairól, fogyatékoságairól. Az ellenvetések nagy része arra irányul, hogy a szerzők nem vették be a szláv, magyar és egyéb irodalmakat. Véleményünk szerint összehasonlító irodalomtudományi bibliográfiát írni megoldhatatlan feladat, mert kevés irodalomtörténeti tanulmány van, ami ne tartalmazna összehasonlító irodalomtudományi problémákat. És hányszor előfordul, hogy nem összehasonlító tanulmány nagyon fontos értékeléseket tartalmaz kapcsolatok, hatások tekintetében, vagy új párhuzamos vonásokra utal. S ha mindezeket a tanulmányokat és monográfiákat be vesszük, szinte kivétel nélkül minden irodalomtudományi munkát beleerőltethetnénk e bibliográfiába. A komparatizmus több kiemelkedő szakembere azt a célt tűzte ki maga elé, hogy meghatározza az összehasonlító irodalomtudomány lényegét, tárgyát, módszerét, feladatait. Programba vették, hogy az összehasonlító elemzés alá vett művekben kutatják bizonyos idegen elemek eredetét, más népek műveinek gazdagságát, a hatásokat, a közvetítőket, a fordításokat, stb. Van Tieghem szerint az összehasonlító irodalomtudománynak nincs külön tárgya. Szerinte az összehasonlító irodalomtudomány nem külön tudomány, „problémák és eredmények olyan mesterséges összessége, amelyeket mindenkinek be kell illesztenie az általa tanulmányozott irodalomba". Természetesen egy ilyen meghatározás nem könnyítette meg az összehasonlító irodalomtudomány tárgyának és módszerének meghatározását.

Tegnap már szó volt a nyugati összehasonlító irodalomtudomány válságáról, amelyet Wellek tárt napvilágra Chapel Hill-i előadásában. S azóta folyik a vita e válság okairól. Az a szemrehányás, amellyel Wellek a francia össze-

hasonlító irodalomtudomány egyes kiemelkedő művelőinek pozitivista tény-kultuszát illetve — mint azt a tegnapi plenáris ülésen Étiemble professzor is megjegyezte — sok igazságot tartalmaz. Ez a pozitivista faktualizmus akadályozza meg az összehasonlító irodalomtudomány egészséges fejlődését a francia és más komparatisták többségénél. Nagy hibát követnénk el, ha ezt a pozitivista tény-kultuszt, amely lemond az általánosabb törvények kutatásáról, az elméleti absztrakciók alkotásáról, tisztán materialista és történeti tudományként értékelnénk. A materializmus és a történetiség nem egyszerűen a történeti tények feltárására korlátozódik: A történetiség, ami a marxizmus szemlélete, az irodalom és általában az élet tényeit és jelenségeit dialektikusan a fejlődés perspektívájában magyarázza. A marxista kutató így kerülheti el kutatásaiban a véletlent, amely sok esetben jellemző több kiváló francia komparatista kutatására. Tehát a pozitivista tény-kultusznak semmi köze a marxista szemponthoz. Szovjet kollegáinknak, akik 1960-ban Moszkvában széleskörű vitát folytattak a komparativizmus elméleti kérdéseiről, igazuk volt, amikor arra a következtetésre jutottak, hogy a nemzeti irodalmak kapcsolatainak és párhuzamos vonásainak marxista kutatásába a marxizmus új történeti szemléletet hoz. De igazságtalanok lennénk, ha egyes francia kutatók pozitivista tény-kultuszáról beszélve elfelednénk saját hasonló jellegű hiányosságainkat. Az elmúlt évben Irodalomtörténeti Intézetünk megjelentetett egy nagyon szép 3 kötetes művet a magyar—oroszirodalmi kapcsolatokról. A tanulmánykötetről írt bírálatok joggal figyeltek fel egy bizonyos pozitívizmusra a tanulmányok nagy részében. Szerintem azok, akik lelkesen dolgoznak egy anyag feltárásában, mindig kiteszik magukat annak a veszélynek, hogy tény-kultuszba, szűklátókörűségbe esnek. Hogy elkerülhessük ezt a faktualizmust, szükséges, hogy az irodalomról általában helyes koncepciónk legyen. Ez a koncepció fogja gazdagítani a kutatott tényeket, s a tények viszont hozzájárulnak az irodalom-koncepció fejlődéséhez. Tehát ez a koncepció nem lehet merev, mozdulatlan, a priori, könnyörtelen dialektikának kell lennie a történeti tények és jelenségek valamint az irodalom általános koncepciója közt.

Az összehasonlító irodalomtudomány válságából kivezető útként Wellek az irodalom formális esztétikai kérdéseinek tanulmányozását jelöli meg. Bataillon az összehasonlító irodalomtudomány mai helyzetéről és az amerikai francia komparatisták közti eltérésről írt tanulmányában maga is megállapította, hogy a francia komparatisták nem tanulmányozzák kellőképpen az esztétika, az irodalmi művek formai kérdéseit. Ugyanakkor Bataillon megvilágítja Welleknek és néhány amerikai honfitársának nyilvánvaló hiányosságát. Különösen hangsúlyozza, hogy az az álláspont, amely az esztétikai és elméleti jelenségek kutatására fekteti a legfőbb súlyt, bár helyes, mégis túlságosan mereven visszautasítja a társadalmi, történelmi vonatkozásokat, amelyek nélkül pedig sohasem sikerül megmagyarázni az irodalmi jelenségek legnagyobb részét. Ezen a téren mi is teljesen oszthatjuk Bataillon véleményét. Itt jutunk el Wellek irodalom-koncepciójának döntő pontjához, amely egyébként az összehasonlító irodalomtudományról alkotott véleményét is meghatározza. Mint mindannyian tudjuk, Wellek irodalomelméletében az irodalmi jelenségeket két ellentétes kategóriába osztja: extrensic és intrinsic csoportba. Az extrensic kategóriába tartozik minden jelenség, amely szerinte valójában nem-irodalmi, többek közt a társadalmi kérdések is. Az intrinsic kategória az irodalom formájának strukturális kérdéseit foglalja magában. Nem értünk egyet az iro-

dalmi jelenségek intrinszc és extrinszc csoportba való önkényes felosztásával, mert úgy véljük, hogy az irodalom mindenekelőtt társadalmi jelenség, s mindaz, ami az irodalmat alkotja, összefüggő és dialektikus egész. Természetesen az irodalom egyik vagy másik elemét lehet és kell olyan elemzés alá venni, amely kiszakítja az összefüggésből, de a vizsgálatnak mindig az összes komponens figyelembe vételével kell történnie. Welleknél viszont határozottan olyan tendenciát érzünk, hogy az irodalom társadalmi aspektusait kiszűrő csak tiszta struktúrát szemléli.

Szovjet kollegáink sokat írnak az összehasonlító irodalomtudományi kutatásban szükséges elméleti és esztétikai szempontokról. Első pillantásra álláspontjuk Wellekéhez hasonlóknak tűnik, mégis világos a különbség, hiszen az irodalom elméleti és esztétikai jelenségeinek kutatását a szovjet szerzők szorosan összekapcsolják a Wellek által extrinszc-nek nevezett tényekkel.

De mindig szívesen beszélünk a mások hiányosságairól, és könnyen elfelejtjük saját hibáinkat. Pedig meg vagyok győződve: ahhoz, hogy a polgári tudományt hatásosan bíráljuk, tudományos állásfoglalásunkat a dolgok, a tények valóságára kell alapoznunk. Azt állítjuk, hogy az irodalom társadalmi jelenség, de hozzá kell tennünk, hogy a nyelvben és a nyelv által ölt testet. Ismerjük a vulgárszociológia ellen folytatott harcban elért eredményeinket, de feltétlenül látnunk kell, hogy a vulgárszociológia maradványai még ma is élnek: több irodalmi tanulmányunk a társadalmi oldalt hangsúlyozza, de legtöbbször itt meg is áll, s ily módon az irodalomtörténetből csak történelmet kapunk, olyan jelenségeket, amelyek az irodalomhoz tartoznak, de az irodalomnak csak egyik aspektusát alkotják, és nem magát az irodalmat, minthogy az irodalom ugyanakkor nyelvi, strukturális stb. jelenség is. S nem természetellenes-e az a tény, hogy az irodalom stilisztikai vizsgálata par excellence nyelvészeti diszciplína lett? Ezen a területen — valljuk be az igazságot — mi marxisták, keveset tettünk. Mégis igazságtalanok lennénk, ha nem látnánk törekvésünket, hogy ezt a hiányosságot megszüntessük, s ha kevés is elért eredményünk, mégis szólhatunk az első lépésekről, amelyeket e meghódításra váró területen tettünk.

A marxista tudomány sokat tett az irodalom társadalmi és ideológiai aspektusainak feltérképezése területén, de amíg el nem mélyülünk az irodalom formai kérdéseinek nem nyelvészeti, hanem irodalom-esztétikai szempontból való vizsgálatában, nem tudjuk legyőzni a polgári ideológiát sem. Meg vagyok győződve, hogy az irodalomtudomány dialektikus materialista módszereivel új utat nyitottunk, s továbbra is ezen haladva a jövőben szép eredményekhez jutunk.

Mint látják, olyan kérdésekről beszéltem, amelyeknek látszólag semmi közük az összehasonlító irodalomtudományhoz. De ha figyelembe vesszük az e kérdésekről lefolyt vitákat, világossá válik, hogy a vita alapja éppen az irodalom koncepciója, és hogy a helyes irodalom-koncepció fogja meghatározni az összehasonlító kutatások igazi útját.

Tegnap a plenáris ülésen az irodalom denacionalizálódásával kapcsolatban polémia kezdődött. Ezt az elnevezést én kissé merevnek tartom. Noha ilyen jellegű problematika valóban rejlik Wellek irodalmi felfogásában, s itt is egyetértünk Bataillonnal, aki Welleknél bizonyos kozmopolitizmust mutatott ki. Wellek már a nyugati irodalmak egységéről beszél. Én úgy vélem, hogy még nagyon korai a nyugati irodalmak abszolút egységéről beszélni. Természetesen, ha az irodalmi struktúra, az intrinszc vizsgálatából indulunk ki, akkor valóban

az egész világ irodalmainak majdnem teljes egységéhez jutunk el. De ha az extrensic jelenségeket nézzük, és kell is néznünk, amelyek meghatározzák az irodalom formai oldalát, akkor világosan láthatjuk, hogy ma is léteznek nemzeti irodalmak. Az előbb egységes világirodalomról beszéltem —, ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy tagadnunk kell a nemzeti irodalmak fennállását. Sőt meg kell értenünk a nemzeti irodalmak dialektikáját, a nemzeti irodalom és világirodalom dialektikáját.

A nemzeti irodalmak közti kapcsolatok és hatások közt kutatva egész sereg olyan jelenségre bukkanunk, amelyeket látszólag a véletlen eredményezett. Sajnos, túlságosan is hajlamosak vagyunk arra, hogy ezeket a véletlen jelenségeket lenézzük. Magától értetődik, hogy a marxista komparatista törekedni fog, hogy e szabálytalan jellegű tények rejtett törvényeit feltárja. Azonban az irodalmi folyamat törvényei véletlen tényekben tárulnak fel. Van Tieghem abszolutizálta ezeket az eseteket, és nem törekedett arra, hogy a jelenségek gyökereit keresse, és hogy az egyedi tényekből levonja a mozgató törvényeket. Véleményünk ezzel természetesen ellentétes, de ok-e ez arra, hogy elvessük azokat az irodalmi jelenségeket, amelyeknek pillanatnyilag nem tudjuk megállapítani törvényeit. Egészen természetes, hogy az orosz irodalmat a franciák Herzen és Turgenyev közvetítése nélkül is értékelték volna. De semmiképpen sem tagadhatjuk, hogy az ő nyugati tartózkodásuk döntő szerepet játszott az orosz irodalom népszerűsítésében. A törvények nem mechanikusan érvényesülnek, nem a priori determináltak, a történelem formálja őket. Ha csak egy futó pillantást vetünk is az összehasonlító irodalomtudományi tanulmányokra, monográfiákra és azokra a próbálkozásokra, amelyek a tudomány elméleti kérdéseit tárgyalják, meg kell állapítanunk, hogy a nemzeti irodalmak ösztönös abszolutizációja megy végbe. Ha összehasonlításokat végzünk, és kutatjuk két nemzeti irodalom kapcsolatát, gyakran hajlamosak vagyunk arra, hogy az irodalom komplex folyamatát a nemzeti irodalom kölcsönhatásából vonjuk le. Kétségtelen, hogy a kölcsönös kapcsolatok és hatások meghatározott és nagyon fontos szerepet játszanak az irodalom fejlődésében. De semmi esetre sem misztifikálhatjuk a nemzeti irodalmak kapcsolatait és hatásait. Sok esetben nem a nemzeti irodalmakat kell összevetnünk, hanem az irodalom mozgásának rugóit magában a nemzeti irodalomban kell keresnünk. Magától értetődik, hogy a német romantika a francia klasszicizmus merev és szigorú szabályai és ars poetikája ellen lázadt, de ne felejtjük el, hogy ez a folyamat magában a német irodalomban ment végbe. Tehát feltétlenül meg kell különböztetnünk azokat az eseményeket, amelyek egy nemzeti irodalomban mennek végbe, azoktól, amelyek két irodalom közti kapcsolatból születnek.

Vigyáznunk kell arra, nehogy összekeverjük az irodalom általános folyamatát olyan jelenségekkel, amelyek különböző népek irodalma közötti — egyébként nagyon gyümölcsöző — kapcsolatokból származnak.

Mint hogy az irodalmak közti kölcsönhatások vizsgálata olyan feladat, amely — mint a viták mutatják — az irodalomtudományt egészében érintik, a lehető legsürgősebben hozzá kell járulnunk azoknak az elméleti kérdéseknek a megvilágításához, amelyeknek megoldása nélkül elképzelhetetlen az összehasonlító irodalomtudomány új fellendülése.

RÁBA GYÖRGY

MŰFORDÍTÁS ÉS ÖSSZEHAISONLÍTÓ IRODALOM- TÖRTÉNET

Kazinczy a XVIII. sz. végén, de főként a XIX. sz. elején készített fordításaival a magyar nyelvet kívánta gazdagítani, s ezáltal közvetve a nemzeti öntudatot erősíteni. Ezzel a különböző műfajok stílusának kialakítására is törekedett, mert különösen az irodalmi remekműveket találta alkalmasnak az ízlés csiszolására. Fejlettebb társadalmak ideológiájának közvetítésére irányuló törekvés volt ez, a polgárosodásért vívott harc eszköze. Többé-kevésbé hasonló jelenségekkel találkozunk más kelet-európai irodalmakban is. Ilyen ízlés- és tudatformáló szerepük van az orosz Zsukovszkij fordításainak is. Így a fordítás különböző országok és társadalmak szellemi életét közvetíti, és fontossága különleges az egyes kelet-európai irodalmak közelmúltjának összehasonlító irodalomtörténeti elemzésében.

A műfordítás sokoldalú kutatási anyagot ad az összehasonlító irodalomtörténetnek. Már a témaválasztás is megmutatja, hogy egy-egy műfordító tevékenysége milyen művelődéstörténeti vagy egyéni fejlődéstörténeti perspektívákban gazdag. József Attila műfordításainak többségét, bár francia szakos tanárnak készült, orosz, cseh és román versfordítások alkotják. Egy-egy Majakovszkij, Jeszenyin, ill. Bezruč-fordítása már 1932-ben megjelent, a többiek folyamatosan. Valóságos román antológiát publikál folyóiratában, a *Szép Szóban*. A fordítások elvi indítékait keresve találunk a költő életében egy időszakot, amikor Straka cseh sajtóattasé otthonában a szomszéd népek életére és irodalmára kíváncsi más magyar írók és a román kultúrássá társaságában a kelet-európai népeket összefűző problémákról beszélgetnek. Ezekben az években hasonló célzatú vállalkozás — többek között — a román drámát, a modern cseh lírát, szlovák elbeszélőket bemutató *Apollo* (1935–39) folyóirat is, melynek munkatársai közül néhányan József Attila barátai is. Műfordítások nyomán így jutunk a harmincas évek baloldali értelmiségi megmozdulásához, melynek célja bajtársibb együttélés megteremtése az érdekközösségben élő szomszéd népekkel — gátul a „Drang nach Osten” ellen. Íme, a műfordítás eszmei környezetének vizsgálata így hívja fel a figyelmet fontos művelődéstörténeti jelenségre.

Néha egy műfordítás megjelenése, mint hatásközpont új műfaj, irány vagy stílusnem kialakításához vezet, és a szó szorosabb értelmében vett irodalmi környezet megértéséhez elengedhetetlen. Čapek 1920-ban megjelent modern francia antológiájában Apollinaire *Zone*-jának fordítása visszhangot kelt a két világháború közti úgyszólván minden jelentős cseh költőben. Ez az André Breton által „poème-événement”-nek, esemény-versnek keresztelt vers-típus a hétköznapi életet irreálitással, nem egyszer játékos fantáziaképekkel vegyíti. Hatására Nezával nagyszabású és önálló mondanivalójú *Edison-*

jában lírai hangon, lazán asszociál szimultán képeket, melyekből az önéletrajzi elem sem hiányzik, és főtétele, akárcsak a *Zone*-é, a technika himnuszát intónálja. Biebl *Új Icarosa* azonos hatás alatt lett „lázás és hallucinatív film, melyben halál és háború látomásai váltakoznak a költő exotikus utazásainak derüs és gyöngéd képeivel”, ahogy Jelinek mondja. A *Zone* közvetlen megismerésével újabb lendületet nyert cseh avant-garde anarchisztikus lázadása mind a konzervatív irodalom, mind a dekadencia ellen, s így jól példázza Zsirmunszkijnak azt a véleményét, hogy minden irodalmi átvétel együttjár a minta szociális átalakításával, azaz a minta a befogadó irodalmi körülményeihez alakul. Ezt a nézetet igazolja Hrubinnak *Hiroshima* című, már szocialista eszmeiségű „poème-événement”-ja. A Párizst járt Nezválnak nem kellett várnia Čapek fordítására, hogy megismerje Apollinaire-t, mégis a fordítás eleven hatása bizonyítja, hogy az anyanyelven megismert mű ösztönző sokkot ad az irodalmi fejlődésnek.

Egy-egy alkotás, különösen vers, különböző korokban keletkezett fordításainak összehasonlítása az eredetivel, illetve egymással ugyancsak művelődéstörténeti jelentőségű feladat. A XVIII. századi francia Homerosz-fordítók, — pl. Mme Dacier, a Hotel de Rambouillet *préciosité*inek örököse — megszelídítik az Iliász realisztikus jeleneteit, így Hera és Zeus szerelmeskedésének elbeszélését, és a közfőnév helyett körülírással élnek, amikor az eredeti szöveg számárhoz hasonlítja Ajaxot. Leconte de Lisle már a homeroszi mű pontosabb és igazabb értelmét tolmácsolja.

„Miközben szélesedett a közönség ízlése is tisztult” — mondja fordításelméleti könyvében Georges Mounin, majd ezt írja erről a változásról: „... ennek társadalmi okai vannak: egy teológikus és monarchikus társadalom örök embe-
rének helyébe a polgári társadalom történelmi embere lépett. . . az ifjú polgári gondolkodás — megrészegülten a történelem fölfedezésétől, mely fegyvere a feudális osztály ellen — végre észreveszi, s mindinkább hangsúlyozza ezeket a különbségeket.” A műfordítói elvek változása a nemzeti irodalom fejlődésének, s az uralkodó eszmék történetének keresztmetszete.

A költői alkotásban a személyes tapasztalás és a nyelvi kifejezés kombinációja annyira egyszerinek tűnik, hogy az idők folyamán sokan a műfordítás létjogosultságát is kétségbe vonták. Dante szerint a fordítás eleve nem lehet sikeres, mert megzavarja az eredeti édességét és összhangját. Du Bellay az olasz *traditore-traduttore* szójátékot franciára alkalmazva fejezi ki a műfordítás alapvető önellentmondását. Paul Valéry Vergiliusról szóló műhely-tanulmányában a fordítói munka lélektanát elemezve az alkotói mozzanatok primátusát emeli ki. Az irodalomtörténésznek azonban épp az lehet a tanulságos, amit az esztéta szkepszissel szemlél, és csak agnoszticizmusát látja igazolva benne, más szóval éppen egy „bel infidèle” szolgál néha a legtöbb irodalomtörténeti tanúsággal. Mindenesetre a műfordítás az újkorban kialakult nemzeti irodalmak mind állandóbb jelensége, és Kazinczy tevékenysége is példázza, hogy szociális szükségletet elégít ki, de az is kétségtelen, hogy számos modern költő munkássága szerves részének tekinti a műfordítást, s ez alól a nagy nemzetek költői sem kivételek, példa rá Ungaretti Saint-John Perse fordítása. Valéry Larbaud számára, mint ő maga vallja, valamely műnek az ő anyanyelvére fordítása az olvasásnál is nagyobb megértést eredményez, és Babits is arról számol be, hogy akkor tud igazán magához hasonlítani egy költőt, ha lefordítja. Tóth Árpád egyenesen azt hirdeti, hogy a nagy egyéniség mint fordító sem tagadhatja meg magát, és amikor ellenpéldaként Longfellow-t említi, iga-

zát bizonyítandó az angol nyelvű költészet legkevesbé eredeti tehetségének nevezi.

Renato Poggioli a műfordításnak a művészetek közti helyét keresve az előadóművészetek egy válfajának tartja, bár szerinte a fordítót nem az utánzás, hanem az azoncsulás vágya vezeti. A műfordítás azonban gyakran nem marad meg az előadóművészetre, pl. a színészi alakításra, jellemző beleélés fokán, hanem a fordító szubjektív élményét, ítéletét közvetve, de néha tudatosan is kifejezi. Ha műfordítói szubjektivizmus megnyilvánulásait kutatva összehasonlító szövegvizsgálatokat folytatunk, a közvetítő egyéni alkotó módszerének, sőt, tapasztalatainkat általánosítva a befogadó irodalom egy-egy mozgalma megismerésének új lehetőségeihez jutunk el. Kosztolányi, akit a „bel infidèle” netovábbjának szokás tartani, műfordításgyűjteménye bevezetőjében ezt írja: „Műfordításaim nem úgy viszonylanak az eredetihez, mint a festmény a másolathoz, inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhoz, amelyet ábrázol.” Kosztolányi tetszés szerinti fordítása bármely kiragadott strófájának egy-két sora igazi trouvaille, de a strófa többi sorába új motívumot, nem egyszer kis jelenetet sző bele. Műfordításaiban a teremtő képzelet érvényesül. Tóth Árpád sokkal pontosabb, és végszükségben jelzőt használ „cheville”-ként. A fogalmilag és stílushoz általában hű Babits is részben a szóban forgó jelző ritkább szinonimáját részesíti előnyben, részben rálicitál a formai bravúrokra. De míg Tóth „cheville” jelzőit az impresszionista költő életszomja, szenzualizmusa diktálja, Babitszokatlan szókapcsolatai és a szecesszióra jellemző törekvései egy nyugtalan intellektus közvetett megnyilatkozása. Mindhárman, ki-ki egyénisége szerint, a műfordítást alkotó tevékenységnek tekintik. A személyiség tudatos építése a századeleji magyar közvélemény politikai radikalizálódásával párhuzamos individualista lázadást jelent a nacionalizmus konzervatív tudatformái, így a túlhaladott népi-nemzeti irány ellen. Egyetemi éveiben Babits Herbert Spencer evolúció-tanából kiindulva felállított egy műfordítás-elméletet, és a fejlődő nemzeti irodalmakban a sajátosságok spenceri differenciálódását, a műfordításban pedig a különböző közösségek fokozottabb megértését, azaz a spenceri integráció tételét: az egyre egységesebb forma megnyilatkozását fedezte föl. A századeleji magyar radikalizmus legnépszerűbb filozófusa Spencer, s így Babits elmélete épp úgy, mint saját és költő-társai műfordító gyakorlata a radikalizmus sajátos vetülete az esztétika területére. Másrészt a *Nyugat* műfordítóinak szubjektív esztétikájában Nietzsche akkor igen népszerű egyéniség-kultuszának hatását is kell látnunk. Így igazolja esztétikájuk Jean-Marie Carré meghatározását, aki szerint „ki hatást mond, gyakran mond értelmezést, visszahatást, ellenállást, küzdelmet.”

Egy-egy költői fejlődésrajznak is szerves része kell, hogy legyen az illető költő fordításainak értékelése. Szabó Lőrinc pályáját bukolikus versekkel kezdi, de ugyanakkor fordítja George fiatalkori természetlíráját is, és ezek az átültetések hívják fel figyelmünket: korai verseiben a német költő ösztönzését vegyük észre. Szabó Lőrinc következő avant-garde-ista köteteinek megjelenése idején szintén német fordítások (Klemm, Stadler) jelzik, hogy új korszakában a német expresszionizmus hatott rá. Kései szerelmi rekviemjének, *A huszonhatodik évek ezoterikus stílusú, pszichológizáló szonettjei* a Shakespearé-szonettek tolmácsolása közben szerzett költői tapasztalatok hasznosításáról vallanak.

A műfordítások összehasonlító stílusvizsgálata új megvilágításba helyezheti egy-egy sajátos költői stílus vagy költői egyéniség megértését is. Robert

Guiette Mallarmé hermetikus stílusának kialakulásában nagy szerepet tulajdonít a költő angol fordításai calque-jainak. A magyar líra története is kínál hasonló példát. Kosztolányit a magyar kritika szimbolista-impresszionista költőként tartja számon. Műfordításainak hűtlensége azonban nemcsak motívumbővítésben áll: még pontos tolmácsolásaiban is Hugo, sőt Leconte de Lisle pátozával rokon stilisztikai alakzatokkal él ott, ahol ez az eredeti más jellegű stílusától távol áll. Ez a megfigyelés arra késztet, hogy felfigyeljünk Kosztolányi stílusának romantikus és parnasszien elemeire, és költői arcképét eklektikusabbra módosítsuk.

Az összehasonlító irodalomtörténet ismert témája, egy író más országbeli befogadásának, „fortune littéraire”-jének kutatása sem lehet teljes az illető szerző fordításainak elemzése nélkül. Verhaeren magyarországi befogadásának kidolgozása során feltűnik, hogy a század elején még szimbolista verseit fordítják, az 1910-es években viszont főként szocialisztikus tárgyú, himnikus szabadverseit, noha a stílusváltás magának a költőnek a pályáján már 1891-ben megtörtént. Az ízlésváltás a fordítói modorban is megmutatkozik; az első tolmácsolók nagy gonddal adják vissza a hangfestést, a későbbiek inkább a vizionárius Verhaeren expresszivitásának közvetítésére törekednek. A szimbolizmus és avant-garde magyarországi korszakváltását Verhaeren fordításainak elemzése művei irodalmi visszhangjánál is hívebben fejezi ki.

TÓTH DEZSŐ

A KISREGÉNY NEMZETKÖZI PROBLÉMÁI

Jelentős hatás sem az egyes életművek sem a nemzeti irodalmak közt nem merő véletlen. Minden esetben ott rejlik mögötte a szemlélet, a problémalátás bizonyos fokú közössége. Ezek pedig végső soron mindig a társadalmi körülmények valamely megfelelésén alapszanak. Hogy a magyar irodalomban pl. a felvilágosodás eszméi, ezzel együtt irodalmi formái és jellemzői megjelentek és érdemlegesen hatottak, az nem pusztán ismeret kérdése volt, ahhoz, mint feltételre szükség volt a magyar társadalom bizonyos fejlettségi fokára. Az összehasonlító irodalomtudománynak éppen ezért feladata a hatások társadalmi feltételeinek vizsgálata. Korántsem jelenti ez az irodalmi folyamatok viszonylagos önállóságának kétségbevonását, mégkevésbé az irodalom vizsgálatának szociológiai vizsgálatokkal való felcserélését. De szükség van rá, mert másként nem tudjuk mihez kötni, mivel magyarázni az irodalmi folyamat mozgását, ezen belül a hatások lehetőségét, erejét és irányát. Sőt: lényegében a társadalmi berendezkedés bizonyos analógiái szabják meg, hogy milyen egyidejű folyamatok hasonlíthatók egyáltalán össze, tárgyalhatók szervesen együtt. Hogy e konferencián egy kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet megalkotásának szüksége merült fel, azt társadalmi történelmi okok indokolják; a kelet-európai népek fejlődésének olyan analógiái, amelyek révén e népek ideológiai, irodalmi hatásokat sok tekintetben hasonlóan asszimiláltak. Az irodalmi klasszicizmus, romantika stb. szintézise s ezek integrálása valamely általános irodalomtörténetté mindig fog építeni a társadalmi berendezkedés azonosságaira és különbségeire, az irodalmi folyamat jelenléte mindig feltételezni fog valamely társadalmilag megfelelőt, aminthogy az irodalmi folyamat nemzeti változatai a társadalmi berendezkedések eltéréseivel lesznek szemmel látható kapcsolatban. Az ilyenfajta összevetések a múltra vonatkozóan elsősorban az egyes nemzeti társadalmak állapotának összemérését jelentik. De mi jellemzi a mai helyzetet? Egyrészt a társadalmi berendezkedések rohamos, esetenként ugrásszerű nivellálódása, az elmaradott népek történelmi felfejlődése, másrészt az a tény, hogy a nemzeti elhatárolódás mellett egyre kézzelfoghatóbb valósággá válik a társadalmi berendezkedés szerinti elkülönülés. Nem mintha a nemzet fontossága megszűnne, hanem hogy az egyes nemzetek önmagukat nem kizárólagosan mint nemzetek, hanem mint valamely társadalmi berendezkedés hívei kívánják érvényesíteni. A világ társadalmi berendezkedések szerinti táborokra, lényegében szocialista és kapitalista világtrendszerekre oszlik. Mi ebben a helyzetben az összehasonlító irodalomtudomány feladata és felelőssége?

Mindenekelőtt érv ez amellet, hogy ne összehasonlító irodalomtörténetről, hanem összehasonlító irodalomtudományról beszéljünk, amely felöleli

az élő irodalmak kölcsönhatásainak számontartását és pedig nemcsak a nemzetek, hanem a világrendszerek irodalmainak kölcsönhatása szempontjából is. A legalapvetőbb ideológiai különbségek következményeképp ugyanis egyes ábrázolási módszerek, hőtípusok megoszlása, aránya alapvetően nem a nemzeti irodalmak, hanem a világrendszerek irodalma alapján válik érthetővé és magyarázhatóvá. Az utóbbi években a személyi kultusz felszámolásának egyik következményeként a szocialista táboron belül megszűnt a stílusirányzatok, ábrázolási formák, megoldási lehetőségek mesterséges konzerválása és leszűkítése. A szocialista irodalom spontán invenciói mellett — megtartva eszmei integritását — egyre inkább figyelembe veszi és eszközként felhasználja a kortárs polgári irodalom némely formai megoldását. Annak vizsgálata, hogy a tendenciák különbözősége mellett a tartalmi elemeknek milyen közössége, megfelelése az átvétel feltétele, s hogy a formai jegyek milyen funkcióváltozásokon esnek át — az összehasonlító irodalomtudománynak, ha tetszik: összehasonlító kritikának — egyik érdekes feladata lehet. Közös jelenség például mindkét rendszer irodalmában a kisregény térhódítása. Távolra vezetne ez alkalommal vizsgálni, hogy a műfaj XX. századi változatának kialakulása hogyan függ össze a XIX. századi regény általános bomlásával. Nagy általánosságban azonban elmondható, hogy mint ilyen összefügg egyén és közösség felborult harmóniájával, egyén és közösség kapcsolatának, a személyes erkölcsi magatartásnak kérdésessé válásával. Jellemzője legalábbis az individuum minden eddignél hangsúlyozottabb középpontba állítása és a koncentrált morális kérdésfeltevés. Nem lehet véletlen, hogy a létben bizonytalanra vált individuum életérzését és morális dilemmáját — leginkább morális tehetetlenségét — az egzisztencializmus kisregényben fogalmazta meg legreprezentatívabban. Camus *A bukása*, *Közönye*, Sartre *Fala* egyszerre program-szerű illusztrálása ennek a problematikának s ugyanakkor jelentős és hatásos formálói a kisregény műfajának. Az érdekes mármost az, hogy a szocialista tábor irodalmában a kisregény érezhető sűrűsödése, irodalomtörténeti előtérbe kerülése — a szovjet, a lengyel, a magyar irodalomban — ugyancsak egyén és közösség viszonyának, a morál kérdésessé válásának történeti periódusával esik egybe. A személyi kultusz egyén és közösség viszonyának dialektikáját sokban eltorzította, s hogy az ötvenes évek közepén felszámolása megindult, visszahatásként a szocialista irodalomban előtérbe került az individuum középpontba állítása s ezzel együtt a közvetlenül morális kérdésfeltevés. Nem mintha irodalmunk lemondott volna az egyéni jellem, magatartás és sors társadalmi meghatározásáról, de egyén és közösség kölcsönhatását nem az egész, hanem az egyes oldaláról mind gyakrabban közelíti meg; az emberi kapcsolatok nem annyira extenzív ábrázolás révén összegeződnek morális képpé, mint inkább az individuum jellem és erkölcs állapotának vetületében rajzolódnak ki. Mindez a kisregény előtérbe kerülését eredményezte. Az élet és irodalom analóg jelensége jött így létre a két tábor közt, ami a hatás lehetőségét is növelte. És ez a lehetőség — ha kis mértékben is — de akkor realizálódott, mikor adott történelmi pillanatban a problematika tartalma is rokonná vált. A magyarországi 1956-os ellenforradalmat megelőző és követő időkben például nálunk egyes rétegeken átmeneti dezillúzionáltság vett erőt, ami az egzisztencializmus irányába orientált s ez kihatott az irodalomra is. A kérdésfeltevés és szemlélet hasonlósága irodalmi strukturális hasonlóságokkal és hatás átvételekkel járt, különösen ami a morálisan, világnézetileg bizonytalan hős kisregényben való megformálását illeti. Ma ez a hatás teljesen háttérbe szorult, de a kisregénynek

még mindig érezhetően nagy a szerepe. A szocialista irodalom legnagyobb alkotásai eddig inkább a nagy történelmi érdekű átalakulásokhoz, eseményekhez fűződtek, ma azonban már nemcsak a forradalmi jellegű strukturális változások állnak előtérben. A véglegesen megszilárdult szocialista rend állandósult normális körülményei közt bonyolultabb lett a kapcsolat egyén és közösség közt. Ennek, azaz a mindennapi, hétköznapi erkölcsnek vizsgálata kerül előtérbe, kialakításának iránya, természete válik fontossá, más problémák összegzőjévé. És az életnek ez a problematikája érezhetően egy irodalmi forma, a kisregény előtérbe kerülésében objektiválódik.

Az ilyen példák arra figyelmeztetnek, hogy a világ jelenlegi társadalmi rendszerek szerinti megoszlása nem csökkenti, hanem inkább megköveteli az élő irodalmak analóg jelenségeinek kölcsönös számontartását. A megfelelő jelenségek mögött — rendszerint megfelelő kérdésfeltevések húzódnak, s ha a válaszok különbözőek, nem egyszer ellentétesek is — a problémák természetének hasonlósága analóg irodalmi művészi struktúrák párhuzamos jelenlétéhez vezethet. Az ilyenfajta analógiák pedig mindig magukban rejtik a kölcsönös hatás, átvétel lehetőségét is. Ezek számontartása nem merőben irodalmi kérdés, az összehasonlító irodalomtudomány részéről fontos hozzájárulást jelent egymás jobb megismeréséhez, végső soron az ellentmondásokban fejlődő emberi kultúra egységének megteremtéséhez.

JACQUES VOISINE

AZ „AUTOBIOGRAPHIE” IRODALMI TERMINUSÁNAK KIALAKULÁSA

I. A vizsgálódás határai és módszere

Ez a dolgozat olyan kutatás első eredményeiről számol be, amelyet főként a francia (Rousseau), az angol (Wordsworth) és a német (Goethe) irodalomnak, annak a három irodalomnak az alapján végeztem, amelyek leginkább hozzájárultak az irodalmi önéletrajz kibontakozásához. Ez a három író lesz kiinduló pontom; mert, hogy az *önéletrajz* szó viszonylag újkeletű és csak a XIX. század második felétől kezdve szerepel a szótárakban, abból adódik, hogy az önéletrajzi műfaj, amelynek eredetét a görög–latin, sőt keleti klasszikus ókorig¹ próbálták visszavezetni, valójában a nyugati irodalmi érzékenység egyik, a XVIII. század végén létrejött formáját fejezi ki. Úgy vélem, hogy azok a példák, amelyeket az általam összegyűjtöttekhez hozzá lehetne fűzni, csak megerősítenék ezt a tételt.²

A francia Akadémia szótárának 1878-as kiadása adja az első olyan meghatározást, amelyben az *önéletrajz* szó nem neologizmusként, hanem a nyelv által véglegesen elfogadott szóként szerepel. Az itt adott meghatározás és példa a következő:

AUTOBIOGRAPHIE, főnév, nőnemű = Valakinek sajátmaga által írt életrajza. Az *önéletrajzok* gyakran hazugok.

A példa igen értékes, hiszen talán éppen annyiban érdekesek az önéletrajzok, amennyiben hazugok. Mint várható, éppen a hazugságnak erről a különleges formájáról, az *irodalmi* hazugságról akarok beszélni, (amely, vethetik közbe, tiszta állapotban nem is fordul elő; de ez nem is tartozik ide) például, arról az esetről, amikor az önéletrajzíró esztétikai okokból megváltoztat, sőt újjáakölt egy múltbeli és régen homályba merült emóciót. El kell ismerni, hogy ezt a művészetet, ha alkalomadtán elő is fordulhatott, mióta írók léteznek, a nagy modern önéletrajzírók dolgozták ki és tökéletesítették Rousseau-tól Chateaubriand-on keresztül Proustig, bár a két utóbbi nem szigorúan önéletrajzíró.

¹ lásd G. MISCH: *Geschichte der Autobiographie* I. 1907; II. G. ROSSI: „Le Autobiografie e gli Epistolari”, in *Storia dei generi letterari italiani*, Milano é. n. [1912].

² Egy széleskörű kutatás eszközei még hiányoznak. Jobb híján használhatjuk a könyvesboltok *Bibliographie de la France* (Franciaország bibliográfiája) típusú tárgymutatóit, de hasznos lenne, ha rendelkeznénk olyan specializált bibliográfiákkal, mint W. MATTHEWSÉ, az angol nyelvű írások számára, *British Autobiographies, an Annotated Bibliography* ..., Univ. of California Press, 1954. MISCH és ROSSI befejezetlen munkái nyilvánvalóan a bibliográfiai adatok egész kincséből tartalmazzák volna a német és olasz irodalom számára. Ha fenntartással használjuk, E. STUART BATES kevésbé tudományos munkája, az *Inside Out, an Introduction to Autobiography*, Oxford, Blackwell, 2 kötet, 1936–37 (magyarázó jegyzetekkel ellátott antológia és nem bibliográfia) is jó szolgálatokat tehet.

Ez utóbbiak nevével kapcsolatban tesznek említést azokról a, gondolom, ismert különbségekről, amelyek az önéletrajz és az olyan vegyes műfajok között állnak fenn, mint az önéletrajzi regény, emlékiratok, naplók, stb.³ — ezekről azonban most nem beszélek.

Ismertetésem rendje kronológiai; kutatásaim, ha nem is lehettek olyan széles körűek, mint ahogy szerettem volna, megpróbálták nyomon követni az alábbi három mozzanatot, amelyeknek elkülönítését hasznosnak találtam egy viszonylag újkeletű irodalmi fogalom tanulmányozásakor:

1. a neologizmus megszületése egy író tollából.
2. az új fogalom szentesítése egy irodalmi mű *címében* való felhasználása révén.
3. filológiai szentesítés, szótárakba való bekerülés útján.

II. Az ÉLETRAJZ (*biographie*) terminusa

Az *Autobiographie* esetében három görög szóból létrejött összetétellel van dolgunk, amely szintén összetételből származik (*bio-graphie*), olyan összetett szóból, amely nem sokkal előzte meg származékát. Először ennek a szónak kell néhány pillanatot szentelnünk.

Rousseau-nak és Goethének — bár egyikük sem alkalmazta soha az *autobiographie* szót — nagy jelentőséget tulajdonítok a műfaj kialakulásában, következésképpen a meghatározására szolgáló kifejezés elfogadásában is. Ugyanakkor, valószínűleg Plutarkhosz és *Párhuzamos Életrajzainak* a reneszánsz emberei és különösen Amyot által történő újrafelfedezésének köszönhetjük, a *biographe* és *biographie* szavakat és ilyen módon e szavak görög eredete is könnyen magyarázható.

A *biographie* első megjelenési formája a tudós képzésű *Biographia* és néhány oldallal hátrább, az angolosított formájú *Biography* Dryden Plutarkhoszról szóló írásában, 1683-ból. Nem tudtam megállapítani, hogy a megfelelő német formák, amelyeket a XVIII. század végén már gyakran alkalmaztak, mikor jelentek meg először német író tollából. Grimm 1860-ban még mindig nem ismeri a *Biograph* és *Biographie* (és még kevésbé az *Autobiographie*) szavakat.

A *biographie* szót a XVIII. század francia lexikográfusai tartózkodással fogadják. A *Biographe*-ot Ménage alkalmazta, és a Trévoux szótár 1721-es első kiadásában, mint neologizmust közli; ezt ismétli meg Diderot és d'Alembert *Enciklopédiája* 1751-ben. De a *Biographie* nem szerepel sem az *Enciklopédiában*, sem annak 1776-os *kiegészítésében*, és a Trévoux szótárban csak 1771-ben jelenik meg.⁴

³ Ezekről a különbségekről lásd többek között: G. GUSDORF: *Conditions et limites a Formen der Selbstdarstellungban* (*Festschrift Fritz Neubert*) 1958., A. MAUROIS: *Aspects de la Biographie*, Paris, 1927., L. EDEL: *Literary Biography*, London, 1957., R. PASCAL: *Design and Truth in Autobiography*, London, 1960.

⁴ *Dictionnaire de Trévoux* első kiadás (1721): BIOGRAPHE: Chastelain abbé használta ezt a szót, hogy egy körülírás gyakori alkalmazását elkerülje, de nem használatos.

Sem a BIOGRAPHE sem a BIOGRAPHIE nem szerepel a francia Akadémia szótárának 1694-es, FURETIERE 1727-es, RICHELET 1728-as és MENAGE lui-même 1750-es kiadásában. A *Dictionnaire de Trévoux* 1752-ben már említi a BIOGRAPHIE szó Ménage általi alkalmazását; 1771-ben a BIOGRAPHIE ilyen meghatározását adja: „Egyes emberek életének története”.

III. Az „AUTOBIOGRAPHIE” terminus történeti előzményei

A *biographie* megjelenése a XVIII. századi szótárakban azt a szükségletet elégíti ki, amely a valódi és kitalált életrajzoknak az irodalomban való elburjánzásából adódott.

A XVII. század francia irodalma divatba hozta az irodalmi arcképet, amely alkalomadtán önarckép.⁵ Angliában az időszaki sajtó fejlődése kedvez egy igazi kisigényű nemzeti műfaj, a *character* kialakulásának.⁶ Mindkettő hozzájárul a pszichológiai áramlat kibontakozásához, amelyből majd a későbbi önéletrajzi irodalom táplálkozik. A XVIII. századi regényírók szokása, hogy kitalált történeteiket, mint átélt valóságot mutatják be, és azt hangoztatják, hogy kiadói egy hiteles levelezésnek vagy kéziratnak, amely életrajz jellegű is lehet, és amelyet ilyen címmel látnak el: ... *élete*. A regényes elem fejlődése idején jelenik meg Németországban a *Bildungsroman*, amely gyakran használ fel átélt tapasztalatokat, és kedvezően befolyásolja a közönség most születő érdeklődését az igazi önéletrajzi művek iránt: a *Wilhelm Meister* előre vetíti a *Dichtung und Wahrheit*-et. A hadvezérek (Voltaire *XII. Károly*), filozófusok (Descartes, Bayle), költők (Johnson *Lives of the English Poets*) élettörténetei az emlékiratokhoz kapcsolódnak, amelyeket a reneszánsz óta hagyomány-szerűen mindenki megír, aki az országban hírnévre tett szert. Végül pedig az új vallási irányzatok, a janzenizmus Franciaországban,⁷ a puritanizmus és később a metodizmus Angliában, a pietizmus Németországban,⁸ megannyi lökés az egyházi vallomások irodalma számára, amelyet a misztikusok már régen alkalmaznak egy-egy életről szóló elbeszélés formájában, s amelynek az áttérés ad jelentőséget.

Ehhez a vallásos irodalomhoz kapcsolódnak Rousseau *Vallomásai* (Confessions), szellemüknél és címüknél fogva. Ez az első igazi önéletrajz.⁹ De a con-

⁵ lásd G. Misch: *Die Autobiographie der französischen Aristokratie des XVIIen Jahrhunderts*, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, I. 1923, a 172. oldaltól folytatólag.

⁶ lásd E. C. BALDWIN: *The Relation of the XVIIIth Century Magazine to the Periodical Essay*, P.M.L.A., July, 1903, and March, 1904.

⁷ A janzenizmus egyik következménye Szent Ágoston *Vallomásai* kiadásának és fordításának elszaporodása a XVII. és XVIII. században.

⁸ P. GRAPPIN a F. MOSSE irányításával 1960-ban Párizsban kiadott *Német irodalomban* utal a protestáns áttérésekről szóló elbeszélések nagy szerepére az önéletrajzi irodalom szempontjából.

⁹ Itt most a *Vallomások* bevezetőjére utalok, amelyet 1963-ban fogok kiadni a Classiques Garnier sorozattal. Rousseau-val, aki tagadhatatlanul vallásos ember, de lázadzik az egyházak ellen, kezdődik az áttérés fogalmának szekularizációja: mint ismeretes, Rousseau-ról ez a *Vierces*-i országúton megy végbe, és írói, majdnem azt mondhatnánk prédikátori karrierjének kezdetét jelzi. Wordsworth-nál szintén „áttérésről” van szó, bár ő elbagyja a tulajdonképpeni értelemben vett vallás területét, a *Prelude*-ben mégis vallási értelemben vett kifejezésekkel beszél el költői elhivatottságának megnyilatkozását („a dedicated spirit”). Tudjuk, hogy mennyire megerősödik az üdvösség fogalmának szekularizációja Goethe-ről. Ez a három önéletrajz egy és ugyanahhoz, a tagadhatatlanul vallásos láncolathoz tartozik, ugyanakkor azonban az önéletrajznak a vallástól az irodalom irányába történő fejlődését és haladó irányú önállósodását jelölik.

Ezért nem hiszem, hogy Roy PASCAL helyesen jár el, amikor érezhetően azonos jelentőséget tulajdonít az irodalom területén korlátozott hatású Benvenuto Cellininek és Rousseau-nak a „költői önéletrajz számára való úttörésben”. A *Vallomások* kivételes jellege a bennük megvalósuló, a pszichológiai és morális jellegre való törekvés és a nagyon biztos írói művészet közötti egyensúlyból adódik. Rousseau célja *lelki emlékiratainak*

fession szó a franciában éppen úgy, mint az angolban, kettős jelentésű: egyszerre jelent *hitvallást* (amely, mint Rousseau esetében is, bizonyos kihívással járhat együtt), és a gyónás szentségét a katolikusoknál; a különböző protestáns szekták gyakorlatában pedig erkölcsjavító és nemesítő értelemben használják. A szó fedi a német *Beichte*, szűkebb, technikai értelemben és a *Bekenntnis*, általában vallásos, de tágabb értelemben vett kifejezések jelentését. Ez utóbbi kifejezéssel fordították németre Rousseau *Vallomásait*, és azt hiszem, nem túlzok, ha azt állítom, hogy ennek a könyvnek a hatására használják olyan széles körben a *Bekenntnisse* szót többes számban a század utolsó éveinek irodalmi termésében.¹⁰ Ebben a kísérleti korszakban, amikor befejeződik az életrajzi és önéletrajzi műfajok kialakulásának folyamata, a német nyelv még ingadozik a megjelölésükre szolgáló kifejezések között: megtalálható a *Biographie*, a *Lebensbeschreibung*, a *Bekenntnisse*, a *Selbstbiographie* és a *Selbstlebensbeschreibung*.¹¹

Közvetlenül Rousseau *Vallomásai* után más irodalmakban is hatalmas önéletrajzok bukkannak fel, amelyek a hatások nehéz problémáját vetik fel; ezek tárgyalása azonban nem feladatunk. A *Vita scritta da esso* címe, amelyet Vittorio Alfieri 1790-ben Párizsban kezd kiadni, szándékosan ilyen lemeztelepített és objektív, és ez meg is felel, ha nem is a könyv tartalmának, de legalább időrendi felosztása szabályosságának. Wordsworth *Prelude*-jének első

megírása, amelyekben a „gondolatok és érzések láncolatát” azoknak a külső eseményeknek az időrendje helyettesíti, amelyeknek a szerző tanúja lehetett, s amelyek csak olyan mértékben és módon érdeklik, amennyiben hatottak rá (ezeket, a bergsoni rendszert felhasználva szembe is állíthatnánk egymással). Ugyanakkor, különösen az első könyvekben, Rousseau jókedvű mesélő, szellemes gúnyolódó és érzékeny elégikus is. Ez a könnyed tökéletesség (egyáltalán nem spontán, ahogy ez a változatok tanulmányozásából kiderül) már nagyon távol van a misztikus elbeszélés-kísérletektől.

Azt az érzést, amelyet fel kellett újítania *Vallomásainak* írásakor, részletesen kifejti a Neuchâtelből származó kézirat. Előszavában (Gagnebin-Raymond *Oeuvres complètes*, Paris de la Pléiade kiadásának I. kötete, 1959. az 1148. oldaltól folytatólag), amely egy műfaji meghatározás lehetséges elemeit tartalmazza: életének története nem *regény* vagy *arckép*; nem születésénél fogva megkülönböztetett személyiség élete, hanem olyan ember története, aki a nép fia, és szenvedései emelték ki a többiek közül; *belső* történet, hiszen az elbeszölt tények csak „alkalmi okok”. Az így megindult irodalmi forradalom magyarázza az emlékiratok műfajánál azt a kettős átalakulást, amelyen a XVII. századi francia tragédia (a cselekmény „intericrizálása” Corneille-nél) és a XVIII. századi európai tragédia (az istenek, félistenek, királyok és hercegek „Polgárokkal” való helyettesítése) átesett.

¹⁰ 1790-ben G. Müller irányításával és Herder közreműködésével közléseszik a *Bekenntnisse merkwürdiger Männer* (mint ismeretes a *Lehrjahre* VI. könyvének címe *Bekenntnisse einer schönen Seele*) című gyűjteményt. Egy hasonló gyűjteményt pedig *Selbstbiographien*nek neveznek el.

¹¹ A *Selbstbekenntnis* összetételt, amely szerepel Grimm szótárában, itt Campe megjegyzésével adják. *Lebensbeschreiber* és *Lebensbeschreibung* Jean Paulban szerepelnek.

GUINAUDEAU Lavaterről szóló francia értekezésének (1927) egy részlete szerint Lavater 1780-tól kezdve alkalmazza az autobiographisch mellékevet (igaz, hogy Lavater nem példakép a stílus terén!). Guinaudeau egy még kiadatlan kéziratra utal, amelynek a címe valószínűleg „Autobiographisches. Anfangen 1799”, s amelyet legkésőbb 1782-ben szerkesztettek. Georg Gessner. Lavater veje, aki elsőként fedezte fel ennek a kéziratnak a létezését (érdekes önéletrajzi kezdet), számos kivonatot közöl belőle *Lavaters Lebensbeschreibung* című könyvében. Winterthur, 1802. Ugyanakkor, bár Gessner állandóan használja a *Biograph*, *Biographie* szavakat, az *Autobiographie* és *autobiographisch* sehol sem szerepel a könyvben, és a kéziratot bemutató Bevezetés sem említi, van-e címe. Volt-e cím a kézirat? Csak Gessner után fűzték volna hozzá? A Gessner által idézett részekben Lavater a „Geschichte meines Lebens” fordulatot használja..

megfogalmazása a XIX. század legelső éveiből származik, de a költemény, gondosan átjavítva csak 1850-ben jelenik meg. Az első kiadással egyidős alcím, *Autobiographical Poem*, kevésbé érdekes, mint maga a cím: *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*. Az író szándéka tehát körülhatárolt: élettörténetéből csak írói hivatásának összetevőit tartja meg. A *Prelude* szó, költői átvétel a zene világából, azt jelöli, hogy az önéletrajz az ifjúság, a formálódás éveire korlátozódik: míg a *growth* azaz a növekedés, a szervi fejlődés goethei fogalma, látszólag a biológia szótárából kölcsönvéve, egy olyan törekvést fejez ki, amely már a *Vallomások* szerzőjének elméjében is állandóan jelen van, s ami, egyébként véleményem szerint, a szó eredeti értelmében vett önéletrajz egyik megkülönböztető vonása.¹²

A mai kiadók gyakran a *Dichtung und Wahrheit*, Költészet és Valóság címet adják Goethe önéletrajzának, amelynek eredeti címe, mint ismeretes, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* volt. A cím első része szigorúan életrajzi szándékot tükröz, mint Alfieri *Vitájának* címe, a második rész azonban kaput nyit, ha nem is az álomnak, de a történész és bölcs szerény és ironikus fenntartásainak.¹³ Mint ismeretes, Goethe ettől a szép címtől távol tartotta mindazokat az inkább technikai jellegű, mint költői kifejezéseket, amelyeket az előző nemzedék divatba hozott a filológiai piacon. Sőt jól is tette, hogy elkerülte azokat — mert nem teljesen lehetetlen, hogy ismerte az *Autobiography*-t, azt az új kifejezést, amelyet egy angol költő gyártott 1809-ben.

IV. Az „AUTOBIOGRAPHIE” terminus története

Első alkalommal egy *Southey* által közzétett beszámolóban találkozunk az *Autobiography* szóval a *Quarterly Review* című folyóirat lapjain. De az angol irodalom igazán csak negyven évvel később fogadja el a szót. A hagyományos és banális *Memoirs* címen nyújtják át az angol olvasóknak 1810-ben illetve 1824-ben Alfieri *Vitáját* és a *Dichtung und Wahrheit*-et.¹⁴ Mindaddig Francia-

¹² A *Prelude*-hoz tartozó önéletrajz-koncepció és az ebből adódó választás azon a wordsworthi meggyőződésen alapszik, hogy a költészet az „our better self”-et képviseli. Gondolati tömörsége és a költői nyelvből adódó nehézségek miatt nem fordították le egyáltalában ezt a költeményt. Egyébként túl későn jelenik meg ahhoz, hogy az 1850-ben lezáródó döntő szakaszban befolyásolja a műfaj fejlődését és a kifejezés rögzítését. Főlősleges tehát azt kutatni, hogy milyen módon fordíthatták le más nyelvekre a mű címét vagy, hogy milyen alcímek kísérhették volna e fordításokat.

¹³ Ez a csodálatos fordulat, amely olyan híressé lett, hogy szinte közmondássá vált, s megkockáztatja elfeledtetni velünk, hogy mennyire világítja meg a filozófiai, illetve művészi temperamentumot, talán csak egy kis tipográfiai rejtély. Mivel nem hivatkozhatom eredeti kiadásokra, GOEDEKE-nél (3te Auflage, Bd. 4/III) kerestem felvilágosítást, aki az első résznek (Tübingen, 1811) az *Aus meinem Leben Dichtung und Wahrheit* címet adja. Ugyanez a címe a harmadik résznek is (Tübingen, 1814) de az első (Upsala, 1813), második (Tübingen, 1812) és a negyedik rész új kiadásában pont áll a két mondattag között: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. A főnévkezdő nagybetűk használata a német nyelvben — még a mondat belsejében is — lehetetlenné teszi annak az eldöntését, tipográfiai figyelmetlenségről van-e szó, vagy sem. Bizonyos árnyalatbeli eltéréseket láthatunk a két esetben, és érdekes lenne megtudni, vajon egyeznek-e ezek az eltérések valamilyen írói szándékkal.

¹⁴ *Memoirs of the Life and Writings of Alfieri written by himself*, London, 1810 (a fordító neve ismeretlen). *Memoirs of Goethe*, written by himself, translated from the French London, 1827. Ez a fordítás, (mint a címe is) valószínűleg Aubert de Vitry francia fordítása nyomán készült, amely a múlt évben jelent meg Párizsban, *Mémoires de Goethe* címmel.

országban sem jelent meg az autobiographie terminus. Amikor a francia Akadémia szótára 1836-ban elfogadja, a következő meglepő definíciót adja:

AUTOBIOGRAPHIE, (főnév, nőnemű). Kézzel írott vagy kéziratosszerű életrajz.¹⁵

Még húsz évet kell várni ahhoz, hogy modern meghatározás váltsa fel az előbbi az Akadémia szótárában. Úgy látszik, hogy ez alatt az idő alatt a francia akadémikusok tekintélye külföldön is bizonyos pusztítást vitt véghez, mivel Van de Velde francia — flamand szótárának 1864-es bruxellesi kiadása az *Autobiographie* szócikkben a „kéziratosszerű életrajz” meghatározást és az egyébként bizonytalan értelmű „Eigenhandige levensbeschrijving” fordítást adja.

Így tehát az angol, és nem a francia nyelv szentesíti az *autobiographie* szót. Ennek bizonyítékát *Fleming and Tibbins* 1844-ben Párizsban Didot-nál kiadott *Royal Dictionaryjének English and French* részében találom. A második kötetben, a francia—angol részben nem szerepel a szó, de az első kötetben, az angol—francia részben ezt olvasom:

AUTOBIOGRAPHY, (főnév) Memoirs of a man's life written by himself.

Autobiographie, (nőnemű)

Ez volna tehát az első angol szótár, amely már tartalmazza *Craig* 1847-es szótára előtt ezt a kifejezést, és modern képtelenségként mutatja be az olvasónak. Mindenesetre az angol nyelv véglegesen elfogadta a szót 1850 előtt, ugyanis 1848-ban J. Oxenford *The Auto-Biography* (két szóban) of Goethe címmel fordítja le a *Dichtung und Wahrheit*-t, a következő évben pedig Londonban megjelenik Samuel Roberts műve Sheffielddről, címe: *Autobiography* (egy szóban) and *Select Remains*.¹⁷

Felmerül a kérdés, hogy Goethe európai hírnevének a XIX. század második felében nincs-e nagy szerepe annak a kifejezésnek az elfogadásában, amely szükségessé vált a német költő által nemrég szentesített új irodalmi

Mint ismeretes, az angolban a *Memoirs* olyan életrajzok jelölésére is szolgál, amelyeket egy jelentős személy halála után annak rokona vagy barátja ír, és vagy különállóan vagy az elhunyt kiadatlan műveivel illetve írásbeli hagyatékával együtt jelentetnek meg. Ez a fajta, különösen a XIX. században gyakori életrajz általában bővelkedik kegyes hazugságokban.

¹⁵ *Dictionnaire de l'Académie française, Supplément* 1836. A kifejezést (amely nem szerepelt az 1835-ös kiadásban) itt a * jel előzi meg, és „francia szótárban eddig nem szereplő szó”-t jelöl.

Az *autobiographique* melléknév is szerepel a Kiegészítésben, „ami az önéletrajzra vonatkozik. *Önéletrajzi kézirat* (manuscrit autobiographique)”. Valószínűleg az *autographe* (sajátkezűleg írt kézirat) kifejezéssel való kontaminációról van szó; vesd össze az angol *autography* főnévvel, amelyet E. A. Poe használt az *A Chapter on Autography*-ben (1840 és 1850 között), grafológiai tanulmányában.

¹⁶ Murray angol nyelvű értelmező szótára, amelynek előszava 1888-ból datálódik, szolgáltatja számomra az itt közölt legfontosabb adatokat a *Biography* és *Autobiography* szavakról. Itt *Craig* szerepel az *autobiography* szó első alkalmazójaként; Murray megállapítja „Neither this word nor any of its derivatives are in Todd. 1818”, és ő maga a következő meghatározást adja „The writing of one's history; the story of one's life written by himself”.

¹⁷ Nem tudtam ellenőrizni egy korábbi munka létezését és címét, amelyet Matthews említ: H. R. KINGSCOTE: *Memoirs and Autobiographical Notes*, Cirencester, 1922.; nem szerepel a British Museum katalógusában.

műfaj meghatározásához.¹⁸ A francia Akadémia 1856-ban végre elfogadja mai értelmükben, „neologizmus” megjegyzéssel, az *autobiographie* és *autobiographie* szavakat, ezt követi Littré 1863-ban. Ettől kezdve a kifejezés fokozatosan terjed a többi román nyelvben,¹⁹ még a románban is, ugyanis a Román Népköztársaság Akadémiája által szerkesztett mai irodalmi nyelv szótárának általam ismert 1955-ös kiadásában helyet kaptak az *autobiografie* és *autobiografic* szavak.

Meglepő, hogy Németország, miután aktívan részt vett a műfaj irodalmi trónra juttatásában, csak nagy késéssel fogadja el az *autobiographie* kifejezést — amely talán csak Grimm szótárának új kiadásában fog megjelenni. E szótár 1854-ben, illetve 1860-ban kiadott első kötetei nem tartalmazták sem az *Autobiographie* sem a *Biographie* szavakat, hanem csak a *Lebensbeschreibung*-ot (az 1885-ben megjelenő kötetben). Az *S* betűig elérve, a szótár szerzői mégis elszánták magukat a *Selbstbiographie* elfogadására (1905).²⁰ Georg Misch nyomán, aki 1907-ben adja ki a monumentális és befejezetlen *Geschichte der Auto-*

¹⁸ Nem tulajdoníthatunk ugyanilyen hatást Chateaubriand-nak, mert a *Mémoires d'Outre-Tombe* (Sírontúli Emlékiratok) félúton megállnak a hagyománycs emlékiratok, amelyek megírását a volt követ és politikus kötelességének érzi — a rang kötelez — és egy érzékeny és büszke szív, a próza nagy művészenek életrajza között. Tagadja bár, vagy tiltakozzék ez ellen, Chateaubriand mégis a *Confessions* plebejus szerzőjének hatása alá kerül. Ugyanez a tiltakozás, de gyengébb Rousseau-i hatás érezhető Lamartine-nál, aki a *Confidences* (Bizalmas közlések) címet választja, hogy szembeállíthassa a tartózkodást a kitarulkozó *Vallomások* lármás közönségességével. George Sand, jóllehet Rousseau tanítványa és *Vallomásainak* kiadója, visszatér a banális *Histoire de ma vie* (Életem története) címhez; igaz ugyan, hogy ebben az életben a kalandok sokat számítanak! Látható, hogy az önéletrajz „tisztá állapotban” talán megvalósíthatatlan.

¹⁹ Tommaseo-Bellini: *Dizionario della lingua italiana* 1865-ben elfogadja az *Autobiografia*-t, de hallgat az *autobiografo* főnévről és az *autobiografico* melléknévről. A *Vocabolario degli Accademici della Crusca* tartalmazza a *Biografia*-t, az *Autobiografia*-t azonban nem. Figyelemre méltó, hogy a *Dichtung und Wahrheit* első teljes olasz fordításának címe, a negyven évvel korábbi angol fordítás mintájára „*Autobiografia di J. W. Goethe*” (fordította A. Courtheoux, Milan); az ezt megelőző részleges fordítások címe *Memorie biografiche* (1825) és *Memorie della mia vita* (1877) volt. Mint fentebb láthattuk a XX. század elején Vallardi Milánóban kiadott nagy gyűjteményét, *Storia dei generi letterari italiani*, megelőzte egy befejezetlenül maradt, önéletrajzoknak szentelt sorozat (a vállalkozást kétségtelenül Misch könyvének megjelenése sugalmazta). A kifejezést olyannyira elfogadta az olasz irodalmi kritika, hogy az *Enciclopedia italiana* a két világháború között elég hosszú cikket szentel az *Autobiografianak*: a cikk első része, amely valószínűleg Rossi könyvére támaszkodik, elég gazdag, de a második, a modern időknek szentelt rész nem ad egyebet zavaros felsorolásnál, nem csatlakozom Roy Pascal e cikke vonatkozó dicsérő véleményéhez.

Mindazonáltal úgy látszik, ez a kifejezés csak a szakszókincs területére korlátozódik: ugyanakkor, amikor egy amerikai fordító 1928-ban megjelenteti a *My Autobiography*-t by Benito Mussolinit, az olasz változatnak a *La mia vita* címet adják, olyan címet, amelyről nem mondhatjuk, hogy irodalmi törekvések sugalmazták volna; egyébként későbbinek látszik az amerikai kiadásnál.

Ezt Spanyolország is követi némi késéssel. A *Diccionario de la Lengua castellana por la Real Academia española*, 1844 ezt a meghatározást adja: AUTOBIOGRAFIA = vida de una persona escrita por ella misma. A *Diccionario de la lengua castellana* de Pages, 1902, az *Autobiografía*-t Menenez y Pelayo példájával, az *autobiografico*-t pedig Eug. de Ochoa és E. Pardo Bazan példáival közli; de a *Dichtung und Wahrheit*-et *Memorias* címmel fordítják spanyolra 1898-ban.

²⁰ Ennél a kifejezésnél G. Freytag példája szerepel. Grimmnek ugyanez a kötete tartalmazza a *Selbstbekenntnis*-t is.

Úgy látszik a hollandok is ugyanilyen óvatosak, ezt bizonyítja GALLAS új francia—holland szótára, amely az *autobiographie*-t *eigene levensbeschrijving*-nek fordítja.

biographie első kötetét,²¹ ma már általánosan elfogadott szakkifejezésként szerepel ez a szó, nemcsak Németország, hanem valamennyi nyugateurópai ország irodalomkritikájában.

Összefoglalás

Az önéletrajz kifejezést sehol sem fogadták el olyan széles körben, mint szülőhazájában, Angliában és Amerikában. Ezt a tényt az angol irodalomnak az önéletrajzi műfaj iránti hagyományos érdeklődésével magyarázhatjuk.²² A többi nyelvben szakkifejezés marad, amelyet az írók átengednek a kritikusoknak. Ez utóbbiak számára az *önéletrajz* meghatározás kényelmesen alkalmazható olyan különböző ihletésű művekre, mint Rousseau-é, Alfierié, Wordsworth-é, Goetheé és Chateaubriand-é, jóllehet, valószínű, hogy mindnyájan elkerülték volna, hogy ezzel a szóval jelöljék művüket, még akkor is, ha a korukbeli nyelv elfogadta volna már őket, mert mindegyikük jogos törekvése az volt, hogy eredeti és példa nélkül álló művet alkossanak. Az önéletrajz szó, még inkább, mint más irodalmi műfajok elnevezései az osztályozás és meghatározás szükségletét —, ami a történészek és kritikusok sajátja — elégíti ki. A nagy önéletrajzírók által alkalmazott címek változatossága a műfaj irodalmi érettségét és az önéletrajznak azt a különleges tulajdonságát fejezi ki, amelyet Rousseau olyan jól megérezett, és amelyet még meg szeretnék említeni befejezésül. Ez a műfaj egyfelől gőgöt tételez fel — a nagy ember csak azért írja meg életét, mert magát különlegesenek, a többiektől alapvetően különbözőnek tartja,²³ másfelől azonban magában foglalja az emberi nemmel való szolidaritás érzését is, a szimpátiát, hiszen egyedül ez teszi közölhetővé egy kiváltságos egyén gondolatainak és érzéseinek történetét.

²¹ Ez az első kötet az ókorral foglalkozik. A középkorral foglalkozó második kötetet közel ötven évvel később adták ki. Az elsőnek létezik egy angol fordítása: G. MISCHE, Professor of Philosophy in the University of Göttingen, *A History of Autobiography in Antiquity*, translated by E. W. DICKES, London Routledge and Kegan Paul, 2 kötet, 1950.

²² A szó szerepel a két világháború között megjelent számos angol nyelvű irodalmi mű címében, és nemcsak hiteles önéletrajzokra alkalmazzák (néha álnevek), hanem önéletrajzi és egészen rövid regényekre is; megemlíthetjük Gertrude STEIN *The Autobiography of Alice Toklas*-át és a „Fragments from the autobiography of Francis Chelifer” alcímet, amelyet Aldous HUXLEY adott a több személy által elbeszélte *Those Barren Leaves* című regénye második részének.

²³ lásd erről Jean PREVOST megfigyeléseit, *Essai sur l'Introspection* (Tanulmány a befelé nézésről), Paris 1927. V. fejezet „Introspection et la morale” a Rousseau példájával illusztrált „senki sem érezte olyan erősen ezt az érzést, mint én” formulával kapcsolatban.

KAZIMIERZ WYKA

A XX. SZÁZADI IRODALOM KUTATÁSÁNAK FŐ PROBLÉMÁI

I.

Először is tisztázandó kérdés, mit értünk XX. századi irodalmon, s mit értünk a meghatározás kronológiai jelentésén, minthogy az adandó válasz, mely lényegét tekintve az eszmei tartalom, valamint a XX. századi irodalomban aktívan jelentkező irányzatok és programok kérdését érinti, kettős jellegű kell, hogy legyen. A kérdés ily módon való megválaszolása azonban valójában e korszak irodalmának a története, a korunk nemzeti irodalmaiban jelentkező döntő és periférikus jelenségek tudományos leírása lenne. Ilyen válaszadás természetesen lehetetlen egy rövid előadás keretein belül. Következésképpen ez a megválaszolási lehetőség elesik.

Találkozhatunk azonban olykor e kérdés érdemi megválaszolásának más-fajta kísérleteivel is, mely azt akarja tisztázni: mi tartozik a XX. századi irodalom körébe, és mi esik rajta kívül. Ezzel az újabb válaszadási próbálkozással inkább polémiákban és irodalmi-kritikai vitákban találkozhatunk, semmint tudományos tanulmányokban; ennek ellenére érdemes ezt megemlíteni. Ezekben a vitákban és polémiákban ugyanis igen gyakran a következőképpen vetik fel a kérdést: ez az irányzat, ez a mű a XX. századhoz tartozik, míg az a mű, az az író viszont már csak a XIX. századba sorolható, mert az mindenes-től a múlt, a múlt iránti rajongás. Értsd: az adott kritikus vagy vitázó jóvá-hagyását elnyert írók és művek ugyanakkor a XX. századi irodalomhoz tartozó művekhez soroltatnak; azok az írók és művek viszont, melyeknek nem sikerül elnyerniük ezt az approbációt, a XIX. századba-sorolás irodalmi tisztítótűzébe kerülnek. Nem a XIX. század poklába-taszítást mondtam, mivel a pokolban mindennek teljes mértékben el vannak ítélve, a XIX. századi tisztítótűzben viszont egyeseknek megbocsátanak. Sőt, éppen a XX. század és a korszerűség legbuzgóbb hívei szoktak nekik leginkább megkegyelmezni.

Így hát válaszunk arra a kérdésre, hogy mit értünk XX. századi irodalmon — nem lesz sem irodalomtörténeti tanulmány-kísérlet, sem pedig az említett irodalmi manicheizmust idéző próbálkozás. A XX. század — ez a jó, a XIX. század — az a gonosz; ezért nevezhetjük az effajta kategorizálást manicheizmusnak. Válaszunk a XX. századi irodalomnak nevezett jelenség tisztán kronológiai határait fogja érinteni. E korszak végpontjának meghatározása nem okoz nehézségeket: 1962-ben ülésezünk, s remélhetjük, hogy még számos kimagasló irodalmi alkotás fogja gazdagítani századunkat, noha ismeretlen szerzője e pillanatban még csak az írni-olvasni tudás tudományát sajátítja el. E korszak kezdetének problémája viszont lényeges kérdés a XX. századi irodalom értelmezése és értékelése szempontjából. Attól függően, hogy melyik láncszemet tekintjük elsőnek, módosul a XX. századi irodalom értelmezése és értékelése.

Itt három lehetőség áll fenn. Az egyik önmagától eliminálódik, mégpedig az, hogy a XX. századi irodalmat a század naptári kezdetétől számítsuk. Ez azt jelentené, hogy az 1900-as vagy 1901-es évet jelölnénk meg kezdetnek. Ez a lehetőség két okból esik el. Először: a tisztán irodalmi jelenségek területén az 1900-as év semmilyen határvonalat, semmiféle cezúrát nem jelent. Annak az ismert irodalmi korszaknak a derekán helyezkedik el, melyet a különböző nemzeti irodalmak különbözőképpen — hol szimbolizmusnak, hol modernizmusnak vagy impresszionizmusnak neveznek. A lengyel irodalomban e korszakra legmegfelelőbb megjelölés a „Młoda Polska”, ahogy az akkor uralkodó irányzat író- és művész-nemzedéke nevezte magát.

Másodszor: az 1900-as év esik azért is — s ez a fontosabbik ok —, mert a történelmi fejlődés e szakaszában nem történt semmilyen lényeges esemény. Csupán 1914-ben, az első világháború kitörésének évében ér véget a XIX. század mint a világkapitalizmus és a burzsoázia hegemoniájának százada, az imperializmus korszakára jellemző antagonisztikus ellentétek heves kibukkanásával.

Milyen két másik időpontot jelölhetünk meg a XX. századi irodalom kezdőpontjául? Egyik lehetőség az irodalom összekapcsolása a történelmi fejlődés menetével, a Nagy Októberi Forradalom eredményeképpen létrejött első proletárállam megteremtésével, továbbá pedig a XX. századi irodalom fejlődésének összekötése a szocialista realizmus kialakulásával és fejlődésével. Ez viszont pusztán periodizációs szempontból is elkerülhetetlenül az 1890 — 1914 közötti időszaknak a múlt század irodalmi tisztítótüzebe való taszításához vezet. Minthogy azonban e periódus irodalmában igen erőteljesen kifejlődtek az antirealista tendenciák, ez a kategorizálás már nem egyszerűen a tisztító-tűzbe, hanem a pokolba való taszítást jelentené, mégpedig a dekadencia, a „Fin de Siècle”, a pusztulásra ítélt, hanyatló tendenciák poklába.

Egy ilyen rövid előadásban nehéz lenne áttekinteni az ilyen nézőpont és kronológiai besorolás minden következményét. Ez a kronológia a XX. századi irodalom gyökereinek elmetszését jelentené; e gyökerek olykor igen kuszáltak, nehezen feltárhatók, az idealista ideológia épp úgy jellemző rájuk, mint a társadalmi tendenciák hiánya. Megítélésem szerint azonban kétségtelenül gyökerei a XX. századi irodalomnak. Ebből adódik a harmadik datálási lehetőség, mely bár nehézségeket okoz, mégis egvedül helytálló. A XX. század irodalmának kezdete a múlt század végére esik, annak 90-es éveire. Mai irodalmunk szélesebb értelemben véve onnan ered s ott gyökerezik. A századvég egyaránt tartalmaz vitathatatlanul hanyatló, dekadens, sőt olykor nyilvánvalóan reakciós tendenciákat, valamint századunk felé mutató újító kísérleteket, proklamációkat és törekvéseket, melyek nem a hanyatlás bizonyítékai, hanem az új, további fejlődés igazolásai. E ponton ugyancsak nehezen lehetne részletekbe bocsátkozni s felsorolni minden bizonyítékot. Így csupán annyit fűzök még hozzá e kérdéshez, hogy — lengyel irodalomtörténész lévén — megállapításaim főként ebből az irodalomból vett bizonyítékokra és előfeltevésekre támaszkodnak. Hogy megállapításaimnak lehet-e s mily mértékben lehet jelentősége Európa velünk azonos zónájában élő más nemzeti irodalmak elemzése szempontjából, — ezt a vitának kell eldöntenie.

Vegyük egyelőre az első tézist: a XX. századi irodalom egy olyan fejlődésfolyamatot képvisel, mely állandóan nyitott számunkra, akik nemcsak kutatói, de aktív közreműködői is vagyunk. E fejlődésfolyamat megindulása, előrehaladása, dialektikus megvalósulása racionális módon csak úgy magya-

rázható, ha elfogadjuk, hogy kezdete a múlt század végére esik, valamint hogy a szimbolizmus és modernizmus számos jelensége már beletartozik. Eszerint egy oly irodalmi korszakról van szó, melynek vitathatatlan ismertetőjegyei a következők: permanensen nyitott korszak; végleges formáját és így értékelését is módosíthatják a még megíratlan művek; ugyanakkor egy világos kezdettel bíró, elhatárolt korszak.

Továbbra is fennáll azonban a kérdés: hol van a kezdete, s mily mértékben elhatárolt? Egy ilyen irodalomtörténeti korszak, amennyiben tudományos kutatás témájává válik, sajátos problémákat vet fel. E problémák természetesen igen nehezek, de nincs szándékomban foglalkozni e nehézségek fokával. A tudományos kutatás tárgyai s az „értelmezés” témái között ugyanis nincs „könnyű” vagy „nehéz” irodalmi korszak vagy irányzat. Ha valóban látjuk a problémákat, azok valamennyien egyformán „nehezek”. Előfordul, hogy régebbi korszakok, melyek időben távolabb esnek tőlünk, nehezeknek tűnnek számunkra pusztán azért, mert a XX. század fiai lévén csupán a megismerés aktusán keresztül lehetünk e korok részesei. A mai irodalomban viszont nem csupán a tudományos kutatás sajátos megismerési aktusaival veszünk részt, hanem közvetlenül is átéljük sorsát; átéljük sorsát mint a történelmi fejlődés-folyamatba beletartozó személyek, mint annak aktív részesei. Nem érzem magam felelősnek például azért, hogy a felvilágosodás megfelelően fejlődött-e Lengyelországban. De hogy fejlődött-e és hogyan fejlődött az irodalom a népi Lengyelországban, ezért bizonyos mértékben magam is felelős vagyok, bárha nem vagyok sem író, sem alkotó.

A XX. századi irodalom vonatkozásában az értékelés lehetőségének perspektívája még nincs lezárva, s nem szolgálhat alapul többé-kevésbé végleges következtetések levonására. Viszont ettől a perspektívától függ a valóban lényegbevágó kutatási problémák kiválasztása szemben a látszatproblémákkal. Mert hiszen előfordul — s az irodalom történetében gyakorta találkozunk e jelenséggel, — hogy az adott korszakot tekintve egyes kérdések fontosaknak tűnnek; a korszak lezárultával viszont a soron következő értékelésben egészen más problémák válnak fontosakká. Hadd említsek egy példát erre. Valószínű, hogy a romantikusok esztétikai nézetei szempontjából fontos kérdés volt a digresszív költészet fejlődése Byrontól Puskinig, Slowackitól Heinéig. E műfajban ugyanis, melyhez Byron *Don Juanja* és Slowacki *Beniowski*ja is tartozik, igen kifejezően jelentkezik a romantikus alkotói „én” szabadsága, a szerzőnek önmaga, tapasztalatai és véleménye állandó kinyilvánításához való joga. E költői műfaj azonban nem lépte túl a romantikus korszak határait, s bár effektív jelenség volt, de időleges. A romantikus „én” túlzott szabadsága eltakarta a művészek előtt a valóságot, s bebizonyosodott, hogy bármily sok aktuális, majdnem publicisztikai vonás volt is e költeménnytípusban, nem ez vált a valóság tükrévé. Ezt csak a regény tudta elérni, mely sem az európai romantika programjában, sem esztétikai felfogásában nem játszott semmilyen lényeges szerepet.

II.

Ezzel végeztem a bevezető megjegyzésekkel s rátérek a fő kérdésre. A XX. század irodalma még mindig nyitott korszak, amely — mint már eddig is s minden valószínűség szerint ezután is — igen sok irányzatot és alkotói kezdeményezést fog felmutatni, túl sokat ahhoz, hogy fő problémáknak tekint-

sük azokat. Ha összeállítanók az 1890 óta jelentkezett irodalmi izmusok „katalógusát”, ez valószínűleg a leggazdagabb katalógus lenne, felülmúlná az irodalom fejlődésének minden előző korszakát. Márcsak e meggondolás miatt is szükséges a szelekció, nélkülözhetetlen a válogatás.

Felvethetné valaki, hogy ezt a szelekciót éppen egy ilyen katalógus keretei között kellene megejteni, kezdve az impresszionizmussal, szimbolizmussal, dekadentizmussal s befejezve az irodalmi egzisztencializmussal és az anti-regénnyel; ilyen értelemben kellene szelektálni, hogy válaszolni próbáljunk a kérdésre: melyek voltak ez irányzatok és poetikák közül a valóban fontosak, s melyek csak látszólag jelentősek, minthogy nem játszottak érdemleges szerepet. A kérdés ilyen felvetése azonban nem helytálló. Az olyan értelmű szelektálást és kategorizálást ugyanis, hogy mi az, ami fontos és mi az, ami csak annak látszik, — túlnyomórészt maga az irodalmi élet végzi el. Nem tételezhetjük fel, hogy a kutató képes lenne az effajta szelekciót magára vállalni, hogy képes lenne efemer irányzatokat fontos törekvésekként feltüntetni, vagy fordítva: fontosakat lényegteleneknek; például azt állítani, hogy az expresszionizmus a XX. század irodalmában csak illúzió volt.

De ez korántsem minden; más oknál fogva sem szorítkozhatunk az új irányzatok katalogizálására. A XX. századi irodalom nemcsak az új „izmusok” gyűjtőmedencéje. Ez az irodalom fejlődésének valamennyi szakaszában, valamennyi láncszemében a realista irányzatok állandó aktivitásának képét mutatja, s ezzel az aktivitással egyidejűleg ezeknek az irányzatoknak az új eszmei és társadalmi feladatokra való megérését is tükrözi. Az 1890–1914-es években a szimbolizmus, a dekadentizmus és az intim impresszionizmus szakaszában, amelyek — látszólag — teljes mértékben győzedelmeskedtek, sohasem esett vissza a kritikai realizmus fejlődésének lendülete. Az új törekvések főleg a költészetben s jelentős mértékben a színpadon és drámai irodalomban győzedelmeskedtek, a regény viszont s bizonyos fokig a kor drámai irodalma is — a kritikai realizmus szüntelen aktivitásáról tanúskodik. Az irodalom helyzete a két világháború közötti szakaszban is hasonló volt, de ekkortájt még jobban kiéleződött. Két egyidejűleg létező pólusról beszélhetünk, de e pólusok az irodalmi gyakorlatban elkülönültek és viszálykodtak egymással.

E két elkülönülő és viszálykodó pólus szerintem a következőképpen kategorizálható. Egyfelől a kapitalista országok prózájában töretlen aktivitással jelentkezik a kritikai realizmus s egyre újabb írókat és világirodalmi értékű alkotásokat produkál. Galsworthy-től Thomas Mannig s a nagy amerikai írókig: Faulknerig, Hemingway-ig, Steinbeckig — milyen ragyogó csoportja a neveknek és regénycímeknek. Másfelől egy minőségileg teljesen új jelenség lép föl, amelyet semmiképpen sem lehet korábbi irodalmi forrásokból eredeztetni: a Szovjetunió irodalmában kialakult eszmei-politikai viszonyok közepette végbemegy a realista pólusnak a szocialista realizmus minőségileg új irányzatába való átalakulása: Gorkij, Alekszej Tolsztoj, Solohov, hogy csak a legkiemelkedőbb neveket említsem, jelzik ezt a minőségi változást.

A XX. század irodalmának ez az egyik oldala. A másik oldalon az artistikus irányzat pólusa helyezkedik el, mely szakít a XIX. század minden művészi konvenciójával, mégpedig viharosan és egyszerre. Nehéz lenne itt felsorolni a művészi avangardizmus és újítás összes iskoláit és programtörekvéseit. De e jelenségek mérete már magában véve is, ugyanakkor megújuló jelentkezésük s arról tanúskodik, hogy itt nem a közösségtől elszakadt művészek külön-

kódéseiről és provokatív ötleteiről van szó. Minden bizonnyal valamiféle életszükséglete volt ez a művészetnek, mely helyet keresett magának az új társadalmi viszonyok között, az új civilizációban, annak a művészetnek, mely a kapitalizmus és szocializmus határvonalán állott.

De térjünk most vissza a szelekció kérdéséhez, a fontos jelenségeknek a lényegtelenektől való elhatárolásához. Meggyőződésem szerint a XX. századra jellemző irodalmi jelenségek helyesen értelmezett szelekciójának irányvonala a következő kell, hogy legyen: a realizmus szakadatlan fejlődése, minőségi átalakulása a szocialista realizmus formájában, a művészi kísérletezés állandó megújulása. Éppen itt, e kérdés körül összpontosulnak a XX. századi irodalom fő problémái.

Mit jelent ez az összpontosulás? A modern irodalom ilyen polarizálódott formája sohasem vezetett és nem is vezethetett békés egymás mellett élésre. Az eltérő poétikákban ugyanis a társadalmi eszmék és a filozófiai világnézet elvi különbsége tükröződik. Megindul a vita: megragadható-e a valóság az ember objektív megismerő tevékenysége útján, majd később: átalakítható-e a valóság az ember társadalmi és civilizatórikus tevékenysége útján, avagy ez valamiféle elrettentő és irracionális jelenség? Így merül fel a kérdés — és ez a kérdés alapvető —: így volt-e ez a XX. század tényleges irodalmi életében, avagy a nagy írók aktuális fejlődése csupán a vitatkozó felek egyikének példája nyomán ment-e végbe?

Az idevágó lengyel tudományos irodalomból szeretnék hivatkozni Stefan Żółkiewski *A XX. századi irodalom perspektívái* (Varsó 1960.) című könyvének fejtegetéseire és felvetett javaslataira, minthogy — megítélésem szerint — e fejtegetések a XX. századi irodalom központi problémáit ragadják meg. Żółkiewskit követve először is egy fontos és károsan ható módszertani tévedést kell eltávolítani utunkból. E tévedés gyakorta jelentkezett a XX. századi irodalomról adott marxista értékelésekben.

Az osztálytársadalomban a felépítmény formáinak, a kultúra formáinak tudományos módszerrel történő megismerése szempontjából rendkívül fontos a kultúra kétféle irányzatáról szóló lenini elmélet. Nem kívánom ezt itt ismertetni, minthogy számíthatok arra, hogy — marxisták között lévén — elég utalnom rá. A XX. századi irodalom egyfelől a realista tendenciák állandó fejlődését mutatja — egészen e tendenciák új minőségben való jelentkezéséig: a szocialista realizmusig; másfelől a realizmustól távol álló irányzatok hasonló láncolata figyelhető meg benne, mely irányzatokat nem lehet egyetlen filozófiai kategóriába besorolni.

Sha ez a való helyzet, könnyen kísértésbe eshetünk, hogy ezt az ily módon jelentkező ellentmondást, antinómiát tükröző irodalmat a kultúra kétféle irányzatáról szóló lenini tanítás klasszikus példájának tekintsük. Ez pedig azt jelentené, hogy a realista tendenciákat olyan jelenségekként értékeljük, melyek mindenestől a burzsoáziával szemben álló társadalmi rétegek életéhez és tapasztalataihoz kapcsolódnak; másfelől viszont a művészi kísérletezési törekvéseket olyan jelenségekként tekintenénk, melyek mindenestől alá vannak vetve a burzsoáziának és filozófiájának, alá vannak rendelve annak az osztálynak, mely letűnőben van a történelem színpadáról. Ez a kísértés annál is inkább erős, minthogy az emberek közötti új kapcsolatok igazsága, a rothadó kapitalista társadalomra jellemző konfliktusok és elnyomás igazsága valóban zömmel a realizmusban jut kifejezésre. De vajon csak ennek az alkotómódszernek köszönhetően győtri-e ez az igazság korunk morális tudatát?

A XX. századi irodalom fő problémáinak és a kultúra két irányzatáról szóló tanításnak teljes párhuzamba állításához megvolt és meg is van a kellő alap. E párhuzam mechanikus alkalmazása azonban azzal jár, hogy az irodalmi tisztítótűzbe vagy a pokolba kerül számos olyan jelenség és irányzat, mely a haladás és a szocializmus ügyét szolgálta s szolgálhatja a jövőben.

Ezzel összefüggésben Žolkiewskinál ezt olvashatjuk: „Az osztálytársadalmak fejlődésében jelentkező két irányzatról szóló lenini tanítás nem hatalmaz fel bennünket arra, hogy a társadalmi, valamint a kulturális és művészeti élet valóban bonyolult jelenségeit e jelenségek hipotéziseivel helyettesítsük, melyek e jelenségek társadalmi funkcióinak egyébként megalapozott értékeléséből folynak; a XX. századi irodalom fejlődésében — a realista és forradalmi irányzatok mellett — nem látunk egyöntetűen anti- vagy arealista irányzatot, minthogy valóban sok olyan empirikusan megismerhető irányzattal állunk szemben, melyek változó s nem mindig egyértelmű társadalmi, oktató és nevelő funkciókkal és művészi jelleggel rendelkeznek s olykor bonyolult módon kihatnak a művészet és az alkotás részben autonóm, de ugyancsak forradalmi átalakulására is. Nem lehet például kettéválasztani a brechti mű stilisztikai egységét, külön értékelve annak álrealista és álimpressionista elemeit. A tényleges kulturális életben úgy találkozunk Brecht és iskolája stílusával, mint sajátos eszmei művészi irányzattal, mely távolról sem csupán különböző irányzatok elemeinek mechanikus utánzása, hanem egységes stílus. Éppen ennél az egységnél fogva megvolt és megvan a maga határozott nevelő és politikai hatása, melyet jogosan kutathatunk”. (*A XX. századi irodalom perspektívái*, 191—220. l.).

III.

A XX. századi irodalom központi problémája tehát az a kérdés: hogyan folyt a realista tendenciák dialektikus küzdelme, sok vonatkozásban pedig dialektikus egymás mellett élése más típusú törekvésekkel és világnézetekkel, melyek ismételten élére állítják a társadalmi valóság szemléletének és értékelésének kérdését, és ellenvetésre ösztökélnek. Volt ugyanis olyan küzdelem, olyan egymás mellett élés is, melynek eredményeképpen a realista és haladó alkotók elsajátították más poétikák bizonyos eredményeit. E rövid előadásban nincs hely arra, hogy példákkal bizonyítsuk, hol folyt ez a küzdelem, melyek voltak azok a poétikák és alkotói programok, melyeket nem sajátítottak el a realista írók, s melyek voltak ugyanakkor azok, amelyek betöltötték ezt a szerepet. Különösen azért lehetetlen ez, mert a kérdés ilyen felvetése egészen egyszerűen a részletes, konkrét, empirikus kutatások programját jelentené, mely kutatások eredményei különbözőek lehetnek az egyes nemzeti irodalmakban.

Egyes példákat azonban meg kell említenünk. Az egyiket Stefan Žolkiewski hozza fel, mikor is azt vizsgálja, hogy egyes expresszionista vagy futurista tendenciákat bizonyos keretek között mily mértékben sajátítottak el, majd győztek le a szocialista-realista írók.

„A szocialista realizmus az irodalomtörténetben olyan eszmei és művészi jelenségek bonyolult halmazaként jelentkezik, mely számos országban már legalább félévszázada megfigyelhető. Ez az elnevezés nem csupán Gorkij, Solohov, Ehrenburg, Majakovszkij, Kruczkowski, Brecht és Aragon alkotómunkásságát jelöli. Ez az elnevezés egyszersmind az expresszionizmus

eszmei átalakulásának azt a sajátos folyamatát is jelöli, mely új stilisztikai egységhez vezetett. Ennek az egységnek egyik példája — a sok közül — Brecht színháza és (az ugyancsak fiatal) Ehrenburg prózája. Ez az elnevezés emellett a futurista poétikának a költészet forradalmi tartalma és agitációs funkciója nyomása alatt végbement bonyolult átalakulási folyamatát is jelöli. Nem egyedülálló példa erre Majakovszkij”. (I. m. 205. l.).

A másik példa: a mai regény fejlődésének problémája, annak mint irodalmi műfajnak a XX. század folyamán végbement átalakulása a regény ama típusához és konstrukciójához képest, mely az elmúlt évszázadban dominált s úgyszólván egyedülálló volt. A kritikai realizmus főleg a regény ama poétikájának alapján alakult ki, melyet a múlt század nagy francia, angol és főleg orosz prózaírói hagytak örökül.

A mai regény klasszikus formáját — nem akarom itt felsorolni általánosan ismert jellemzőit — ezek az írók alapozták meg és ez sok egyedi esetben napjainkig megőrizte életképességét. De a regény klasszikus formája — a szót a legkiemelkedőbb eredmények és mintaképek értelmében használva — már az impresszionizmus és szimbolizmus korában kezdett átalakulni.

Ennek az átalakulásnak két forrása volt. Az első a naturalista iskola öröksége. Ez messzemenő bátorságot jelentett az erkölcsi és társadalmi élet visszataszító és utálatos jelenségeinek feltárásában, bátorságot a burzsoázia által elkendőzött valóság leleplezésében. A naturalizmus ugyanis kettős tartalmú világnézet volt: egyfelől leszűkítette a kapitalista társadalomban ható szociális erők fogalmát, ugyanakkor azonban elkeseredetten támadta az élet egyes szektorait.

A XIX. századi regény klasszikus formájában végbement átalakulás másik forrása az intim, modernista inspiráció. A lírizmus ösztönössége, a narrátor személyes véleménye, az intim leírásra való törekvés — mind ennek az inspirációnak a következménye. Ennek nyomán a regény klasszikus formájának átalakulása már századunk elején megindult, s ez az átalakulás még ma is tart. Mellesleg éppen ennek folytán szinte néhány éven belül ismételtelen olvashatunk a regény válságáról, sőt olyan eszkatologikus kritikai látomással is találkozunk, mely szerint: a regény meghalt, a regény már csak csökevény. Ilyen látomások láttára és jövődölések hallatára is személy szerint optimista vagyok, minthogy mindez csupán azt jelenti, hogy a regénynek csak egy bizonyos poétikája, egy bizonyos formája csökevényesedik el és alakul át, az, amely a XIX. században még hihető fikción és szűzsén nyugodott. De maga a műfaj úgy változik, miként a fa, mely új ágakat tud hajtani a régi, hatalmas törzsön.

A XX. századi irodalomban is megmutatkoznak mindezek a sorra kifejlődő új hatások, ahogy ezt egy nagy alkotóművész példáján megfigyelhetjük. Thomas Mannra gondolok. Sorra megjelenő regényei: *A Buddenbrook-háztól a Doktor Faustusig* — mit mutatnak, a regény műfajának minő új átalakulásait tárják eléink? *A Buddenbrook-ház* a XX. századi regény klasszikus formája, de új problematikával: a polgári osztály felbomlását és hanyatlását tükrözi egy tipikusan nagypolgári család hanyatlásán keresztül. A *Varázshegy* ugyancsak ehhez az evolúciós variánshoz tartozik, amelyet azonban belülről már a vita, a reflexió s az intellektuális általánosítás, nem pedig a szűzsé útján történő általánosítás elemei bontanak meg. A *József és testvérei* a mítosz realizálása s ugyanakkor a mítosz kritikája is, ami azt eredményezi, hogy a regény klasszikus formája jórészt eltűnik. S végül a *Doktor Faustus*: egy

hatalmas filozófiai-történetbölcseleti tanulmány, valójában ilyen jellegű tanulmány-gyűjtemény, ahol a szűzsé és a fikció többé már nem domináló jelenség.

De itt adjuk át a szót magának az írónak. Milyen érdekes *A Doktor Faustus keletkezése* című jelentős vallomásában az a momentum, mikor a regény alkotása közben Mann hozzákezd Levin Joyce-monográfiájának olvasásához. Idézzük azokat a következtetéseket, amelyek különösen felkeltették figyelmét. Mindezek azt bizonyítják, hogy azok az átalakulások, melyekről fentebb szoltunk, nem csupán a kritikus magyarázatában találhatók, de a nagy író maga is felfigyelt azokra.

Mann Joyce kutatójának ama megjegyzéséből indul ki, hogy az *Ulysses* olyan regény, mely minden fajta regénynek a határát jelenti. Majd hozzáteszi: „Éz ugyanígy áll a *Varázshegy*re, a *Józsefre* és a *Doktor Faustus*ra s pontos választ ad a magam kérdésére: vajon most nem az-e a helyzet, hogy a regény terén ma csak az jöhet számba, ami már nem regény. E könyv egyes felvetései rendkívül mély benyomást tettek rám. E mű igen nagy mértékben megnehezítette számomra, hogy regényíró legyek”.

S valóban így is van: megnövekedtek a regényíró hivatásának nehézségei, mivel mélyrehatóan megváltozott s még most is változóban van alkotóművészetének tárgya.

Azzal az utalással kezdtem, hogy a XX. századi irodalom olyan kutatói feladat, amely nem a távoli múltban helyezkedik el, s egyszersmind nyitott jelenség, mely állandóan gyarapszik. S valószínű, hogy nekünk, mint kutatóknak az a központi feladatunk, hogy bizonyos értékek kiválasztására vezető helyes értékeléssel szolgáljuk az emberek között kialakuló új kapcsolatokat, amelyeket a szocializmusnak országainkban végbemenő győzelme mutat majd fel, s amelyek biztosítják, hogy a XX. század embere egyre jobban meghódítja a valóságot.

MARIA ŻMIGRODZKA

A NARRÁTOR PROBLÉMÁJA A XIX. ÉS XX. SZÁZADI REGÉNY ELMÉLETÉBEN

Előadásom a konferenciánk programja alapján összeállított tanulmány rövidebb változata.

Minthogy a narrátor szerepéről a XIX. és XX. századi regény elméletében oly sok, gazdag és véleményem szerint a műfaj alapvető koncepciójára nézve perdöntő vita folyt már, itt a vita alapvonalainak meghatározására szorítkoztam, arra, hogy bemutassam azokat a fő elméleti állásfoglalásokat, amelyek a minket érdeklő polémiában napvilágra kerültek és hogy elmélkedjem a narrátor-koncepció jelentőségéről a marxista irodalomtudomány szempontjából.

1. A regény-narrátor problémája a XIX. század második felében került az írók, a kritikusok és a műfaj teoretikusai figyelmének középpontjába. Ez a jelenség szerves kapcsolatban állott azzal a tendenciával, amely a szerző szubjektumával azonosított narrátor szerepének csökkentésére irányult.

E komplex folyamatról, amelyet metaforikusan és aligha pontosan a „szerző eltűnése” terminussal illetnek, elég nehéz szintetikus képet nyújtani.

A sok kritikus és irodalomtörténész sorában, akik napjainkban e jelenség iránt érdeklődnek, és akik — mint J. W. Beach — gyakran úgy vélik, hogy a „szerző eltűnése” volt a modern regény fejlődésének döntő fordulata,¹ nagyon megoszlanak a vélemények abban a kérdésben, hogy mikor kezdődött ez a tendencia, és hogy a regényírók és teoretikusok közül ki játszotta ezen a téren a fő szerepet. Hangsúlyoznunk kell, hogy többségük döntő fontosságot tulajdonít Flaubert irodalmi gyakorlatának, akiben az „objektív elbeszélés” néhány lelkes híve a regény „megalkotóját” (Allen Tate) vagy „feltalálóját” (Jean Cassou) látja. Az angolszász kritika viszont az utóbbi időben erőteljesen hangsúlyozza, hogy az ilyen tendenciáknak régi hagyományuk van az angol irodalomban, már a XVIII. század végén vagy a viktoriánus korszak kritikájában is felmerültek.²

2. Jellemző, hogy a XIX. században az írók kijelentései döntő jelentőségűek voltak, akár útkeresésük és eredményeik mérlegét vonták le, akár posztulátumokat fogalmaztak, amelyeket műveikben nem realizáltak teljes mértékben és következetesen. A kritikusok, irodalomtörténészek és esztéták csak másodlagos szerepet játszottak. Vagy — még félénken — megpróbálták tudatosítani magukban az új koncepciók és alkotói posztulátumok esztétikai következményeit, vagy szembeszálltak velük a tradicionalista és moralista kényelmetlen álláspontjáról, aki méltatlankodik az újítások miatt, de általában képtelen értékes ellenérveket felhozni.

¹ J. W. BEACH: *The Twentieth Century Novel*, New York 1932.

² R. STANG: *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, London 1959; M. ALLOT: *Novelists on the Novel*, London 1960.

Ha csak nagyon általánosan is meg akarjuk határozni a XIX. századi narrátor-vita első szakaszát, mindenekelőtt a század második felében a francia, német és angol irodalom jellemző vonásait kell megvizsgálnunk.

Gyakran intéztek támadást a XVIII. század végén és a XIX. század első felében keletkező regények hagyományos narrátora ellen. Elvetették a mindent tudó narrátor koncepcióját, aki nyilvánvalóan beavatkozik a költői világba, aki „beszél a világról” ahelyett, hogy azt „ábrázolná” az olvasónak. Azonban e vita résztvevői általában nem azonos filozófiai és esztétikai elvekből indultak ki, azonkívül hasonló formulákat használva különböző művészi megoldásokra jutottak.

Ha e tendenciák ideológiai hátterét a legáltalánosabban akarjuk meghatározni, a filozófiai és kulturális szintézisnek arról a válságáról kell szólnunk, amelyen a XIX. század polgári művészete átment. De ez még nem elégséges magyarázat arra, hogy megértsük a probléma egészét és még kevésbé a különböző sajátos eseteket. Figyelembe kell vennünk a különböző esztétikai tendenciák hatását is. Így például egyrészt látnunk kell a reakciót a romantika művészetének szubjektívizmusával szemben, másrészt viszont éppen a romantikus esztétika anarchizmusának megőrzését, olyan tendenciái folytatását, amelyek elmoszák az irodalmi műfajok határait. Ezek olyan elméletekben jelennek meg, amelyek szerint a regénybe „drámai” vagy „színpadi” technikát kell bevezetni. Az esztétikában tehát egyrészt a szubjektum—objektum témának szentelt idealista spekulációk hatása érezhető, amely még mindig élt a német irodalomelméletben és néha az angol vagy francia esztétikára is rányomta bélyegét, másrészt szemmel látható benne a pozitívizmus és naturalizmus kora filozófiai atmoszférájának hatása is, pl. a kísérleti regény tudományos pontosságra törekvése stb. Nem szabad szem elől tévesztenünk azt a parancsoló szükségletet, amelyet a regénytechnika fejlődése, azaz olyan új módszerek keresése hozott magával, amelyek segítségével az emberről szerzett egyre növekvő ismereteinket lehetséges kifejezni, ezek pedig a hagyományos regény sémáiba nem fértek bele. A helyzet annál bonyolultabb volt, mert a „szerző eltűnését” olyan különböző irodalmi irányzatok használták, amelyek alapvető filozófiai elveikben ugyan egyáltalán nem voltak ellentmondóak, de művészeti struktúrájukban eltértek egymástól, mint például a naturalizmus és az impresszionizmus. Zola *A naturalista regényírók* c. esszéjében *Madame Bovary*-ban látta a naturalista regény eszményét, Oskar Walzel pedig — épp annyira helyesen — Flaubert-ra, mint az „impresszionizmus nevelőjére” utalt.³

3. Flaubert narrátor-koncepciója olyan tendencia gyümölcse, amely a burzsoá világnézet banális könnyűségével, pszichológiai sztereotípiáival száll szembe. Nem szabad iróniával tárgyalni azt a törekvését, hogy a valóság „tudományos” koncepcióját hozza létre, még akkor sem, ha ez a törekvése utópisztikus is volt.⁴

Flaubert erőteljesen hangsúlyozta azt a tézist, amely szerint kora írói „meg voltak fosztva a tudománytól” s képtelenek voltak megragadni a világ valóságát azon illúzió miatt, amely azt hitette el velük, hogy lehetséges a „miért”-re válaszolni, anélkül, hogy először a „hogyan”-ra keressének feleletet. A szerzői pártatlanság elve az író számára is annak az erősen átértézt szükségse-

³ O. WALZEL: *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926. 227. l.

⁴ B. G. REIZOV: *Trorcestro Flobera*, Moszkva 1955.; M. Żurowski: „*Pani Bovary*” i rozwój powieści nowoczesnej, *Przegląd Humanistyczny*, Warszawa 1958 nr. 4(7).

rűségnek volt az eredménye, hogy pontosabbakká kell tenni, s arra az útra kell terelni a „humán tudományokat”, amelyen a természettudományok haladnak.

Flaubert különösen a cselekmény folyásába beavatkozó narrátor ellen foglalt állást, az ellen, hogy a szerző személyisége legyen az irodalom tárgya, mert úgy vélte, hogy a szerzőnek a műben úgy kell jelen lennie, mint a teremtőnek a mindenségben, mindenütt jelenlevőként, de sehol sem láthatóként. Meg kell állapítanunk, hogy Flaubert voltaképpen sohasem támadta a mindentudó narrátort és hogy gyakran csak látható megjelenítéséről mondott le. Nem volt dogmatikus a narrátor jelenlétét illetően sem. Flaubert nem hagyta el egészen az „elbeszélés” hagyományos eszközeit sem a „drámai ábrázolás” javára.

Zola álláspontja csak első pillanatra tűnik a flauberti vonal folytatásának. *Les romanciers naturalistes* című tanulmányában széleskörűen vizsgálja azokat a művészi és elméleti következményeket, amelyek a naturalizmus számára Flaubert regényíró eszményképe e rejtett drámai rendező-elbeszélő művészetének jellemvonásaiból származnak. A *Le roman expérimental*ban megismétli, nemcsak Claude Bernard után, hanem Flaubert művei alapján is, hogy a regényírónak nem az „ismeretlen miért” spekulációi iránt kellene érdeklődnie, hanem az „ismeretlen hogyan”-hoz kellene tartania magát.⁵ Mégis Zola majdnem minden műve azt bizonyítja, hogy a tény kultusza s hangos gyanakvása a szerző interpretációjával szemben nem rombolja le a hagyományos narrátor helyzetét. Zolánál gyakran marad egy regény-kommentáló és tolmácsoló narrátor. Csak később, Maupassant néhány művében vagyunk olyan tendencia tanúi, amelyet elméleti kijelentései nem támasztanak alá eléggé, hogy a narrátort elrejtje az ábrázolt események kulisszái közé, sőt hogy lemond a narrátor mindentudásáról.

4. A francia gyakorlattól kissé eltért a narrátor elleni harc hagyománya a XIX. század német irodalmában. Itt az irodalmi gyakorlatnak összehasonlíthatatlanul kisebb szerep jutott, minthogy a korabeli német regény kevésbé volt világos, ritkán érte el a művészi tökélyt, és nem játszott kiemelkedő szerepet a világirodalomban. Viszont döntő fontosságra jut a dráma-forma varázsa, amely valószínűleg a romantikus örökség nyoma, az a nem mindig nyílt, de mindig eleven meggyőződés, hogy a dráma az irodalom legmagasabb rendű műfaja. Ezért történt az, hogy az elbeszélés hagyományos típusa elleni harc mindenekelőtt a regénybe „drámai”, „színpadi” elbeszélést kívánt bevezetni.

Az a két német regényíró, aki viszonylag sokat írt e témáról, Otto Ludwig és Friedrich Spielhagen, csak a „nem színpadi”, azaz mint Ludwig mondotta, „asszimilált” elbeszélésmód iránti idegenkedés fokában különbözött egymástól. De mindketten az irodalmi formák azonos esztétikai hierarchiájának voltak hívei: mindenekelőtt a dráma struktúráját értékelték. Spielhagen különösen a narrátor reflektáló szerepét támadta, amelyet az epika lényegével teljesen ellentétes módszernek tartott, olyan művészi eszköznek, amely csak arra való, hogy elfedje az elkerülhetetlen szakadékot az általános epikai szándék és a regény anyaga között, s így csak ritkán képes világosan kifejezni az ember örök problémáit.

Spielhagennél a naturalizmus álláspontja jut kifejezésre az irodalmi művel szemben, amelynek elsődleges művészi feladata szerinte a költői világ „valósága” teljes illúziójának fenntartása. Spielhagen számára a szerző látható jelenléte és az elbeszélés forma egyaránt ellenszenves. A „szcenikus ábrázolás”

⁵ E. ZOLA: *Le roman expérimental*, Paris 1880. 37. l.

(és különösen a dialógus) szerinte az epika legfőbb eredménye, akkor is, ha Spielhagen lelkesedéssel ír Dickens *Copperfield Dávidjéről* s elméletileg az énrégény átalakításának tulajdonít hatalmas művészi lehetőségeket.⁶

5. Az angolszász országokban Henry James fedezte fel a narrátor új koncepcióját. James álláspontja élesen különbözött a naturalista hagyománytól, bár a „valóság-illúzió” megőrzésétszakíthatatlannak látta a regény lényegétől. Az „írói céh elárulásának” tekintette Trollope kijelentését, aki közvetlenül az olvasót szólította meg és így hangsúlyozta az elbeszélte események és szereplői fiktív jellegét. A regény tárgya James szerint nem az események, hanem azok sokszínű tükröződése a szereplők tudatában. R. P. Blackmur helyesen állapítja meg, hogy bár gyakran találhatunk James kijelentései közt olyan terminusokat, mint „szcenikus ábrázolás”, ebből nála nem következik olyan tendencia, hogy eltüntesse a határt az epika és a dráma között, hogy így jusson az olvasó az ábrázolt világgal közvetlen kapcsolatba. James elítélte a mindentudó és látható szerző mesélését, ugyanígy az egyes szám első személyben írt elbeszélés csökkentésére törekedett, amely következetesen fenntartja egy szereplő — a hős vagy a megfigyelő — álláspontját, mindenek előtt a XIX. századi regény e hagyományos formáin fennmaradt cseppfolyósság és formátlanlanság veszélye miatt. James, különösen későbbi műveiben, bevezette a „szempontváltoztatásokat”, de mindig szükségesnek vélt egy központi tudatot (a „Central Intelligence”) amelyből megfigyeljük, megértjük és értékeljük a valóságot.⁷

6. James a XIX. század vége felé kezdte el írói működését, de az átnyúlt a XX. századba is. Ekkor születtek regényeihez írt legjelentősebb előszavai. Az új század a XIX. század hagyományai után új filozófiai eszméket hozott, a bergsonizmust, az egzisztencializmust vagy az emberi személyiség új koncepcióit, amelyek a „mélypszichológián” alapulnak. Tanúi voltunk a külső világ leírása helyett a szereplők „belső világa” felé fordulásnak. Végül megjelent az „új regény”.

A hagyományos naturalista regénnyel folytatott polémia, a realizmus úgynevezett „19. századi” esztétikájára irányuló támadások, a kétértelműség és az ironia kultusza ellenére az alkotás-esztétika és az irodalom fiktív jellegét hirdető elméletek ellenére sem szűnt meg az „irodalmi illúzió” hite, s a „különleges” és „mesterséges” naív hajszolása. A realizmust továbbra is azonosították a regénnyel az „igazi élet” formátlanlanságához, káoszához való közeledésével.

A regény fejlődése állandó ingadozással tört a szerző teljes eltüntetésére, s a szerző itt nemcsak mint jelenlevő, elbeszélő személy értendő, hanem mint az elbeszélés központja, aki megszervezi az ábrázolt élet töredékeinek jellegét és rendjét.

Franciaországban például a bergsonizmus filozófiai ihletésére született Ramon Fernandez elmélete, amely a mindentudó narrátor hagyományos koncepciója alapján készült művektől megtagadta a regény elnevezést.

Az angolszász kritika, amely összehasonlíthatatlanul komplikáltabb volt elméleti szempontból, mint a francia irodalomtudomány, több kiemelkedő tanulmányt publikált; pl. Percy Lubbock *The Craft of Fiction* és E. M. Forster *The Aspects of the Novel*. Az elbeszélő típusok problémáit mindenre kiterjedő

⁶ F. SPIELHAGEN: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883.

⁷ H. JAMES: *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. With an Introduction by Richard P. Blackmur, New York—London 1950.

analízisnek vetették alá, de általánosító normatív következtetéseiket James elméletéből vonták le. Ezek a tanulmányok törtek utat annak, hogy általánosítsák a XX. századi regény új formáit, s ha különböző módon is, de „a szerző jelenléte”-nek kiküszöbölését folytatták.

E problémakörben a rendkívül gazdag angol és amerikai kritika a narrátor kérdésében olyan elméleti és esztétikai megoldásra hajlott, amely vagy a „stream of consciousness” mestereinek, Virginia Woolf és James Joyce technikáját, vagy a behaviourista regények, a fiatal Ernest Hemingway első műveiben megnyilvánuló koncepciójának elbeszélési gyakorlatát igazolta. A szerzői szubjektum kiküszöbölése olyan fokot ért el, hogy a szerző egyenesen megszűnt még az objektív tények személytelen krónikása is lenni.

A behaviourista regény, — amely megőrzi az események és a szereplők gesztusainak személytelen elbeszélését, szívesen használja a dialógus technikáját, s a szereplők tudat folyamatának ismertetését teljesen elhagyja — az amerikai kritika számára az „objektív elbeszélés” mintája lett. Óriási népszerűsége tett szert Franciaországban, s leegyszerűsített és vulgarizált formájában a „jól megírt” kommersz regény példaképévé vált. Legértékesebb vonása az volt, hogy „magától mesélődik” és hogy a művészetlen „telling” helyett a „showing” technikáját vezeti be.

E folyamat utolsó láncszeme, a második világháború előtt J. P. Sartre-nak a bergsonizmus egzisztencialista folytatásából származó elmélete volt: A *Nausée* szerzője háború előtti művészi gyakorlatának összefoglalása ez. Sartre nemcsak tagadta, hogy az írónak joga van „abszolút ítéleteket mondani”, hanem azt a jogát is kétségbe vonta, hogy az események okozati összefüggésére utaljon. Az események mindennemű átdolgozása, minden olyan kísérlet, hogy a történet bizonyos részeit összefoglalja, ahelyett, hogy részletesen bemutatná, számára a szerzői önkény bizonyítéka, aki „isten szempontját” kívánja képviselni.⁸

Ugyanakkor a XX. század egyik legfontosabb jelensége az irodalomtudomány sok képviselőjének állásfoglalása volt, akik azokat a fogalmakat igyekeztek megmagyarázni, amelyekkel visszaéltek, és tiltakoztak a műfaj történeteivel ellentétes normatív regényesztétika létrehozása ellen.

Először az Oskar Walzel köré csoportosult kutatók környezetében szálltak szembe a narrátor felszámolásával. Oskar Walzel ihlette Käthe Friedemann *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) c. könyvét, s maga is írt e tárgyról, mindenek előtt az *Objektive Erzählung* c. tanulmányt. Käthe Friedemann a „drámai elbeszélés” teoretikusaival vitatkozott és bebizonyította, hogy az epikus-közvetítő a költői világ szerves része és hogy a „valóság illúziója” fogalom elég naív koncepció.

Ebből a szempontból Walzel vizsgálta meg első ízben Thomas Mann műveit, és kimutatta, hogyan lehet a narrátor problémájának sokfajta megoldása a modern művészi kísérletek gazdagságának és technikai hajlékonyságának példája.

Robert Petsch híres könyve, a *Wesen und Formen der Erzählkunst* (1924) a háború előtt fontos láncszeme volt annak a harcnak, amelyet a regényben az epikus narrátornak és az elbeszélés formájának rehabilitálásáért folytattak.

Walzel iskolája bebizonyította, hogy a narrátor mennyire a regény szervező eleme, még azokban a művekben is, amelyek a személytelen „objektív”

⁸ J. P. SARTRE: *François Mauriac et la liberté. Situations I.* Paris 1947.

„drámái” elbeszélés nevében készültek. Stilisztikai kutatásai alapján Viktor Vinogradov is hasonló álláspontra jutott. Az orosz formalisták, akik a „szkaz”-zal foglalkoztak, kiemelkedő érdemeket szereztek az „elbeszélés” művészi újjáértékelése terén, amelyet a XIX. század végi és a XX. század eleji kritika elítélt. Vinogradov szellemesen hangsúlyozta, hogy bizonyos mértékig az irodalmi mű minden eleme a szerzőről ad jellemző képet, aki viszont a mű mind stilisztikai, mind eszmei rétegének szerves és fontos része.

8. A mostani helyzet elég bonyolult. A mai regény növekvő válsága oda-vezetett, hogy a műfaj teljes kimerüléséről kezdenek beszélni, és ez hozza magával az „új regény” képviselőinek állásfoglalását, akik csak egy ponton értenek változatlanul egyet, abban, hogy a szerző közbelépésének legkisebb nyomát is ki kell küszöbölni.

Nathalie Sarraute *L'ère de soupçon* c. könyve többek között azt a tézist állítja fel, hogy a mai olvasó csak első személyű elbeszélést képes elfogadni, mert az legalább látszólag igaz. Nem hisz a szerzővel azonos, az ábrázolt világ határain kívül levő narrátor „objektív” tevékenységének lehetőségében. A szerző csak akkor becsületes, ha önmagáról beszél.

J. P. Sartre ideológiai állásfoglalása jelentős átalakuláson ment át a háború után. De azt az álláspontját, hogy a „szerző jelen van a műben” még akkor sem változtatta meg, amikor az elkötelezett irodalom („la littérature engagée”) programját meghirdette. A regény csak „tisztán bemutató” jellegű lehet. Ha meg akarja győzni az olvasót, csak az olvasó szabadságára kell utaltania.⁹

Az irodalomtudományban ezzel egészen ellentétes véleményt találunk. Wolfgang Kayser két jól ismert kijelentése döntő fontosságú volt a narrátor regénybeli szerepének mai megítélése szempontjából. Ez a két állásfoglalás az *Entstehung und Krise des modernen Romans* c. esszé 1954-ből, és a *Wer erzählt den Roman?* c. 1957-ben tartott előadása. Kayser behatóan bírálta az olyan állításokat, hogy „a mai íróknak nincs joguk jobban ismerni és behatolni a világba, amelyről beszélnek”.¹⁰ Igazolta, hogy fontos a narrátor szerepe. A narrátort úgy tekintette, mint a szerzőt, akit leleplezett az, hogy ebben a minőségben a regény költői valóságának fiktív és konvencionális jellegét hangsúlyozza.

A narrátor problémája napjainkban több olyan kutató figyelmének középpontjába került, akiket nem kísértenek meg a mai irodalom irányát megfordítani kívánó meddő próbálkozások, és kutatják még olyan művekben is, amelyek azt tűzik ki célul, hogy a narrátor-szerző fellépését, a regény struktúrája e döntő elemének elkerülhetetlen jelenlétét még nyomaiban is eltüntessék.

Franz Stanzel (*Die typischen Erzählsituationen im Roman*), Norman Friedman (*Point of View in Fiction*), Jean Pouillon (*Temps et roman*), Henryk Markiewicz (*Spory genologiczne*) az osztályozás alapjául különböző típusú regényeket vesznek és emelnek ki. Eberhard Lämmert (*Bauformen des Erzählens*), valamint Käthe Hamburger (*Die Logik der Dichtung*) megpróbálják a műben meghatározni a narrátor-szerző jellegét. Wayne Booth (*Rhetoric of Fiction*) azokat az eszközöket vizsgálja, amelyek segítségével a „szerző hangja” az elbeszélés különböző típusaiban nyer kifejezést. Tehát a probléma a precíz tudományos elmélkedés stádiumába jutott.

⁹ J. P. SARTRE: *Qu'est-ce que la littérature? Situations II*, Paris 1948.

¹⁰ W. KAYSER: *Wer erzählt den Roman? Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Bern 1958. 100. l.

9. Abból a futó pillantásból, amelyet témánk szempontjából a XIX. és XX. század regényelméletére vetettünk, az következik, hogy a narrátor problémája nemcsak a modern regény fejlődéséről folytatott viták fontos eleme volt, hanem a mai tudomány is úgy ismerte el, mint az epikus mű struktúrájának kulcsát. Valószínűleg nem szükséges hosszan bizonygatnunk, hogy a narrátor-problémának különösen nagy jelentősége van a marxista irodalomtudomány számára. A mű struktúrájának a narrátor az az eleme, ahol az ideológiai vonatkozások a legtisztábban jelennek meg. A látható és az elbeszélés szerzőjével azonos narrátor által megfogalmazott vélemények, ítéletek, kommentárok, filozófiai általánosítások nagyon könnyű és egyszerű anyagot szolgáltatnak a mű ideológiájára irányuló kutatások számára. A narrátor jellegének és a szerzőhöz való kapcsolatának akkor is lehetséges az elmélyült tanulmányozása, ha ez az egyszerű helyzet csak a legkisebb mértékben is megváltozik. A költői világ személyei által megfogalmazott filozófiai általánosításokat ellenőriznünk kell, és meg kell állapítanunk azt az ideológiai hitelfokot, amelyet a narrátor és a szerzői szubjektum tulajdonít nekik.

De ugyanilyen mértékben kell a narrátor koncepciójáról elmélkednünk akkor is, ha megpróbáljuk azokat az ideológiai véleményeket és következtetéseket elemezni, amelyeket a költő világa kényszerít ránk. A narrátor jelleme, konkrétságának mértéke, viszonya a szerzőhöz, a szereplőkhöz, az eseményekhez, ismereteinek, funkcióinak terjedelme a mű filozófiai és ideológiai szövetének fontos eleme.

Mégis meg kell állapítanunk azonnal, hogy néhány eset kivételével ezekkel a problémákkal a marxista kutatók ritkán foglalkoznak hosszasan. Inkább egyfajta, a műből adódó ideológiai kérdőívet próbálnak kitölteni, megállapítják azt a jellegzetes filozófiát, amelyet a szerző képvisel, ugyanakkor nem elmélkednek a regénystruktúra sokfajta eleméről, amely az általános megállapításoknak sajátos, konkrét és egyedülálló aspektust nyújt.

A marxista irodalomtudomány hiányai ezen a téren kihatnak az irodalmi mű ontológiai problémáira is. Az idealista irodalomtudomány erőteljesen állítja, hogy lehetetlen ugyanarra a síkra helyezni a narrátor fiktív, mégha a szerzővel azonos személyét is, vagy általánosabban megfogalmazva a „szerző képének” nevezett fiktív konstrukciót és a „valódi” szerzőt. De éppen ez a marxista genetika alapvető problémája is. Az irodalmi fikció marxista koncepcióját Lengyelországban Henryk Markiewicz adta (*Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*), aki logikai szempontból elemezte a műben szereplő mondatokat és a fiktív költői világ, valamint a valóság közti kapcsolat problémáját. Mégis mi a regényben a „költő képének” ontológiai helyzete és Käthe Hamburgernek igaza van-e, amikor azt állítja, hogy ezen a téren alapvető különbség van a lírai költészet szubjektuma és az epikus fikció szerzője között? Egészen napjainkig a marxista szerzők gyakran különböző értelemben és nem mindig pontosan használják az olyan fogalmakat, mint a szerző, egy mű szerző-narrátora, a narrátor.

E fogalmak mélyebb elemzését kultúra-elméletünkől kiindulva a formák s a műben való előfordulásuk leírásának meg kell előznie a különböző variánsok és az irodalom egyes korszakaiban való megjelenésük értelme alapján. A műfaj egy példáján alapuló „Wesenschau” számunkra valóban nem elfogadható módszer. De a cél érdekében elmélyült tanulmányok útján kell elmélyítenünk a művészi struktúrák különböző típusairól és a kereteikben központi szerepet játszó narrátor funkciójáról szóló ismereteinket.

LJUDMILA SARGINA

AZ OROSZ ÉS MAGYAR SZIMBOLIZMUS NÉHÁNY K É R D É S E

ADY ENDRE ÉS ALEKSZANDR BLOK

Julius Dolanský előadásában azt a kérdést vetette fel, hogy az irodalmak összehasonlító tanulmányozása alapján lehetőség nyílik a közép- és kelet-európai népek közös irodalomtörténetének kialakítására. Úgy véljük, hogy e kérdésfelvetés oly részletproblémát illetően is jogosult, amikor a különböző országokban jelentkező egyugyanazon irodalmi irányzat sorsának vizsgálatában is felhasználhatjuk az összehasonlító módszert. Személyes érdeklődési körömből kiindulva, jelen esetben azokra a problémákra gondolok, melyek a magyar és az orosz irodalomban jelentkező szimbolista irányzattal függenek össze, konkrétan: azokra az érdekes, azonos és eltérő vonásokra, melyek ez irányzat két kiemelkedő képviselőjének, Alekszandr Bloknak és Ady Endrének alkotómunkásságában jelentkeznek.

Igen érdekes és bonyolult feladat ez, minthogy e két költő esetében nem beszélhetünk semminemű kapcsolatról és kölcsönhatásról, hiszen még egymás létezéséről sem tudtak. Illetőleg pontosabban: volt közöttük egy igen sajátos kontaktus, ha ugyan ilyennek tekinthetjük azt a közismert tényt, hogy a Franciaországban elinduló szimbolizmus a különböző országok irodalmában széles körben elterjedt. Eszerint mind a magyar, mind az orosz szimbolizmus azonos gyökerekről sarjadt. Hogy azonban e gyökerek virágzó ágakat hajtsanak, minden egyes irodalomban módosulniok kellett, nemegyszer olyannyira, hogy a hajtasók között alig van hasonlóság.

Nem kívánok itt foglalkozni a szimbolizmusnak valamennyi országra jellemző általános ismertetőjegyeivel; ezek közismertek, s természetesen megtalálhatók mind az orosz, mind a magyar szimbolizmusban.

Ady és Blok alkotómunkásságát vizsgálva azonban az orosz és magyar szimbolizmus olyan sajátos vonásait fedezhetjük fel, melyek csupán a magyar és orosz szimbolizmust jellemzik, kizárólag Adynál és Bloknál jelentkeznek. Miként fentebb már említettem, ez esetben sem hatásról, sem kölcsönhatásról nem beszélhetünk. Véleményem szerint a kérdést úgy értékelhetjük, hogy adott esetben történeti-tipológiai analógiával, hasonlósággal állunk szemben.

A sajátos történelmi fejlődés nyomán Magyarország és Oroszország — amint ez közismert — később jutott el a fejlődés kapitalista periódusához, s ezekben az országokban továbbra is fennmaradt a feudalizmus számos jelentős maradványa. A XX. század elején mindkét ország forradalmakkal volt terhes, a világ második proletárforradalma az Októberi Szocialista Forradalom nyomán Magyarországon bontakozott ki 1919 márciusában.

„Oroszország borzalmas éveinek gyermekei vagyunk” — írta Blok, s ugyanezt mondhatta magáról Ady is. Mindketten a „hallatlan változások, soha nem látott lázadások” előérzetének egyugyanazon légkörében éltek.

Ady 1877-ben született, Blok — 1880-ban; Blok első versgyűjteménye 1903-ban jelent meg, Adyé 1906-ban.

Az 1905-ös orosz forradalom, melyet Ady üdvözölt, nagy hatással volt Blok további alkotómunkásságára.

Ady 1919 januárjában, az 1918-as magyar polgári-demokratikus forradalom után halt meg, kevéssel a proletárforradalom előtt; Blok pedig, akinek halála 1921 augusztusára esik, még reagálhatott az orosz proletárforradalomra *Tizenkettő* című hatalmas költeményével.

Már ez a néhány tény is jelzi azokat az azonos körvonalakat, közös vonásokat, amelyek a két költő alkotásainak vizsgálata során bontakoznak ki előttünk. Mindketten egy levegőt szívtak, amely meghatározta alkotómunkásságuk irányát, ez viszont kiváltotta alkotómunkásságuknak azt a csodálatos hasonlóságát, mely gyakran a kutatót is bámolatba ejti.

A szimbolizmusra jellemző szokásos témák körén túl, melyek természetesen megtalálhatók mind Adynál, mind Bloknál, alkotóművészetükben oly témák is előfordulnak, melyek kizárólag náluk jelentkeznek, más szimbolistáknál viszont nem. Szeretném felhívni a figyelmet az egyik ilyen témára, melyet ily módon és ily mértékben csupán ők dolgoztak fel, s egészen más tónusban, mint más szimbolista költők.

Ez a haza és a hazaszeretet témája, a haza múltjának és jövőjének, a haza sorsának témája. Első benyomásra valamennyi költő alkotóművésztének örök témája ez. De „ilyen szeretetet és gyűlöletet, melyet én hordok magamban, az emberek nem bírnak el” — írta Blok. A sötétségbe merült haza iránti nehéz szeretet témája ez, szeretet és elátkozás, szeretet és gyűlölet, szeretet és hit a haza sorsának megváltozásában, „örömteli szenvedés” (Blok).

Не в богатом покоишься гробе
Ты, убогая финская Русь.

Új Amerika

Ezt a vad mezőt ismerem,
Ez a magyar Ugar.

...
Hej, égis-nyúló giz-gazok,
Hát nincsen itt virág?

A magyar Ugaron

Érdekes megvizsgálni Ady és Blok ama verseit, melyekben hazájukhoz való viszonyukról szólnak, elmondják, milyennek látják szülőföldjüket.

Битый камень лег по косорогам,
Желтой глины скудные пласты.

Őszi szabadság

Ez itt a láp világa. Szürke,
Silány, szegény világ. . .

...
Élszürkül minden itt a lápon. . .

Vízió a lápon

Az „alvó” haza, melynek ereje még nem ocsudott fel a cselekvésre,
ez a téma mindkét költőnél állandóan visszatér:

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?

...

Что же маячишь ты, сонное марево?

Oroszország

Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна

Oroszhon

Rossz a világ itt: dacos Hunnia
Álmodva vívja a régi csatát.

Menekülj, menekülj innen

Károgó varjak csapata száll,
De néma, de csöndes az avar.

és az állandóan visszatérő refrén:

Az én földem aludni akar, ...

Elűzött a földem

Blok látja „a haza szegénységét”, „zilált életmedrét”, „a vad mezőt”,
„a féktelen vihart”, Ady pedig, „mocsaras rónát, magyar Mocsarat, nagy
posványt, szürke lápot”.

Blok így ír:

Где все пути и все распутья
Живой клюкой измождены,
И вихрь, свистящий в голых прутьях,
Поет преданья старины...

Oroszhon

Ты стоишь под метелицей дикой
Роковая, родная страна.

За снегами, лесами, степями
Твоего мне не видно лица.
Только ль страшный простор пред очами,
Непонятная ширь без конца?

Új Amerika

Adynál ezt olvassuk:

Vak ügetését hallani
Eltévedt, hajdani lovasnak,
...
Hajdani, eltévedt utas
Vág neki új hínárú útnak,
De nincsen fény, nincs lámpa-láng
És hírük sincsen a faluknak.

Az eltévedt lovas

Ingovány, pusztaság, ugar, vadon — ezeket a hasonlatokat használja mindkét költő, jellemezve az őket környező életet, hazájuk életét. Az élet iránti gyűlölet azonban Adynál és Bloknál nem általános életgyűlölet, mint Baudelaire-nél, Mallarmée-nél, vagy az orosz szimbolistáknál, különösen Szolovjovnál, hanem konkrétan az ilyen élet gyűlölete. Éppen az ilyen élet váltja ki belőlük az átkokat, éppen az ilyen élet tagadásán alapul náluk az új élet eljövételébe vetett hit, éppen az ilyen élet tagadása ad nekik erőt ahhoz, hogy így kiáltsanak fel:

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, клиня и любя:
За мученья, за гибель — я знаю —
Всё равно: принимаю тебя!

Igézés tűzzel és sötétséggel

Aki él, az mind, mind örüljön,
Mert az Élet mindenkinek
Kivételes szent örömmel jön

...
És akármilyen is fog már jönni
Mielőtt végleg elmegyek,
Meg fogom ezt szépen köszönni.

Köszönet az Életért

...
Boldog kis életem:
Köszöntlek, éllek, áldlak és szeretlek.

Köszöntő az Életre

Még számos hasonló témát mutathatnánk ki Bloknál és Adynál. Az egész szimbolizmusra jellemző közös halál-témát mindketten másképp dolgozzák fel, mint a többiek.

A szimbolizmusra ugyancsak általában jellemző burzsoáellenes motívum náluk sokkal erőteljesebben jelentkezik, ugyanakkor mindkettőjük költészetében igen hasonló formában. Bloknál a *Haláltánc*, *Vétkezni szegénytelenül és szüntelen* című vers, Adynál pedig a *Harc a Nagyúrral*.

Alkotóművészetük e hasonló vonásai lényeges konkrét eltérésekkel is párosulnak, melyek a hazai történelmi fejlődésben, az általa kialakított nemzeti-történelmi sajátosságokban gyökereznek (V. Zsirmunszki).

Szeretném néhány szóban összefoglalni a Blok és Ady között jelentkező eltérő vonásokat.

Hadd mutassak rá először is az orosz és a magyar szimbolizmus között mutatkozó általános jellegű eltérésre. Egy paradoxonnak tűnő tényt kell itt megállapítanunk, azt tudniillik, hogy egészben véve a magyar szimbolizmus progresszív jelenség volt, míg az orosz — reakciós. Komlós Aladár a magyar szimbolizmussal foglalkozó (még kiadatlan) tanulmányában a következőket írja: „Figyelemreméltó például, hogy míg a francia szimbolizmus általában a politikai reakcióval együttérző rétegek kedvence volt, addig nálunk a politikailag haladó érzelmű rétegeké” (31. l.).

Ehhez még hozzáfűzhetjük, hogy a szimbolizmust Oroszországban is a politikailag reakciós rétegek kedvelték. Úgy gondoljuk, hogy ez bizonyos mértékig abból adódott, hogy a szimbolizmus kialakulásának, majd további fejlődésének korszakában Oroszországban Tolsztoj, Csehov, Gorkij, Kuprin és Bunyin személyében kimagasló realista irodalom létezett és a haladó rétegek éppen ehhez az irodalomhoz kapcsolódtak. Magyarországon viszont Ady irodalmi fellépésének korszakában nem volt kiemelkedő realista irányzat. Miként Magyarországon a kis- és középnemesség — a sajátos történelmi fejlődés következtében — a forradalmi burzsoázia szerepét töltötte be az országban, — úgy a magyar szimbolizmus is, elsősorban pedig Ady, egy új világnézet alapjait, a világhoz való új viszonyulás alapjait rakta le a magyar irodalomban, amit az orosz irodalomban a kritikai realizmus végzett el. Összegezve az elmondottakat egészben véve a következőképpen határozhatjuk meg e két költőnek a szimbolizmushoz való viszonyát: Ady nagy költő volt, minthogy szimbolista volt (a szimbolizmus magyar változata értelmében), Blok pedig azért volt nagy költő, mivel le tudta vetkőzni az orosz szimbolizmus számos béklyóját.

Még egy kérdést szeretnék érinteni, mégpedig azt, hogyan viszonyult e két költő a forradalomhoz. Ady kurucnak érezte, s Dózsa György unokájának nevezte magát, Blok viszont tragikusan fogta fel, hogy azok, kik „az élet bárkáján vannak”

...далёко,
Весело плывут.
Только нас с собою,
Верно, не возьмут!

Az élet bárkája befutott

Ady *Csák Máté földjén* című versében ezt írja:

Ami csak szépség s ami reménység,
Mind Ti vagytok a Tisza körül.
Nincs a világon még annyi bánat
S annyi láncosa nincs még a világnak,
Mint itt és nincs annyi nagy éhség.

...

Vagytok: a Ma, vagytok: a Holnap...

...

Veletek száguld, vív, újjong a lelkem:
Véreim, magyar proletárok.

Blok a *Tizenkettő* című versében áldja a forradalmat, de tragikusan fogja fel a régi világ pusztulását, jöllehet az szerinte is megérdemli a megtorlást.

Igen komoly jelentősége van az ilyen problémák összehasonlító tanulmányozásának, mivel segítségünkre van egy bizonyos irodalmi fejlődés általános törvényszerűségeinek feltárásában s ugyanakkor a vizsgált irodalmak nemzeti törvényszerűségeinek megállapításában is.

És míg a szovjet kutatók teljes joggal hangsúlyozzák Blok szerepét az új orosz költészet megteremtésében, sőt olyan véleményen vannak, hogy Blok *Tizenkettője* nélkül nem születhetett volna meg Majakovszkij *Csudajó* című műve, — éppúgy Ady nélkül, a magyar költészet vele való gazdagodása nélkül nem lett volna József Attila sem. S bármennyire negatívan értékeljük is a szimbolizmust mint világnézetet, látnunk kell meglevenítő hatását a XX. század költészetére mind Oroszországban, mind Magyarországon.

BOTKA FERENC

A NEMZETKÖZI PROLETÁRIRODALOM PROBLE- MATIKÁJA AZ 1920–1930-AS ÉVEK FORDULÓJÁN

Párhuzamok a szovjet, a német és a magyar irodalomban

Korreferátumunk a szocialista irodalom egy történelmileg meghatározott korszakával foglalkozik, és szorosan kapcsolódik a proletkult problémák komparatív tanulmányozásának kérdéseit felvető előadáshoz.

Ilyen körülmények között felesleges részleteznünk annak a fontosságát, hogy a szocialista irodalom adott kérdéseit milyen messzemenően az összehasonlító irodalomtudomány módszerével kell megoldanunk. Egy lényegében azonos eszmei-politikai jelenség különböző nyelvű párhuzamainak a felméréséről van szó, amelyek tanulmányozásában elképzelhetetlen a kutatás egy-egy országra vagy nyelvterületre való korlátozása. Különösen elképzelhetetlen egy ilyen szűkítő módszer a magyar szocialista irodalom esetében, mivel az az eszmei-politikai közösségen kívül, a világszerte szétszórt politikai és irodalmi emigráción keresztül területileg is közvetlenül érintkezett a különböző európai országok szocialista irodalmaival. A magyar szocialista írók az 1919-es Tanácsköztársaság bukása után Bécsben, Csehszlovákiában, Berlinben, Moszkvában stb. kerestek politikai menedéket; alkotó tevékenységük során szoros kapcsolatba kerültek az őket befogadó ország baloldali és szocialista irodalmi köreivel, és sok esetben aktív munkát végeztek a jelzett irodalmak szervezeti életében is. Mindenekelőtt gondolunk itt az 1926-ban, Moszkvában alakult Forradalmi Írók Nemzetközi Irodájára, amelyben hazánk írói számottevő szerepet játszottak.

Ezek az egyre szorosabbá váló kapcsolatok a huszas évek második felében alakultak ki, s irodalmilag az úgynevezett RAPP-korszakkal állnak összefüggésben. A korszak terminusa a szovjet irodalomból ered, s a proletárirók orosz szövetségének azokat a törekvéseit jelzi, amelyek az irodalomtól a valóság konkrét, tényszerű feltárását követelték, s a műveket a proletár osztályharc közvetlen agitatív szellemi eszközeként fogták fel. E célkitűzések jól jelzik a mozgalom erőnyeit, de korlátait is: módszerében az egyedi és általános dialektikáját a konkrét, de széttöredezett tények felsorakoztatásával helyettesíti, szemlélete a részletek minden konkrétsága ellenére elvont, általános. A proletárirók mozgalmát sokrétűen, differenciáltan kell szemlélnünk, hiszen ilyenformán a továbbfejlődés többféle mozzanatát és lehetőségét tartalmazza. A valóság tényszerű feltárásának a követelményében benne rejlik a realista ábrázolásmód csírája, de ugyanakkor az irodalom leegyszerűsített felfogása is. Történelmileg nézve a szocialista irodalom e szakasza *átmeneti*, amelyből vezethet az út az irodalom egy magasabb foka, a szocialista realizmus felé, a mozgalom egésze azonban, amely érthető módon nem tudott túllépni saját célkitűzésein, egy idő után szembekerült a fejlődés fő irányával.

A proletáriródalom a különböző országokban nagyjából egyidőben jött létre, de a konkrét társadalmi és művészeti adottságoktól függően az alapvető eszmei azonosságok mellett nemzetenként számtalan egyedi jellegzetességet és sajátosságot is felmutat.

A Szovjetunióban a proletáriródalom kezdetei a NEP-korszak elejére esnek. Törekvései személy szerint a proletariátus soraiból származó írókhoz kapcsolódnak, akik hivatásuknak érzik, hogy a politikai és gazdasági hatalom meghódítása után a kultúra és az irodalom területén is uralkodó helyzetet vívjanak ki. Írásművészetükben eltávolodnak a proletkult és az avantgard által képviselt stílustól, és egyszerűbb, közérthető, a mindennapi tények világában mozgó kifejezésre törekednek. Témáikban a polgárháborúk és a gazdasági építés hőstetteit örököltik meg. Szervezetileg a RAPP fogja össze e munkát, amely a munkáslevelezők széles hálózatán keresztül tollat ad a munkásság kultúráját eddig elzárt tömegeinek kezébe, s rajtuk keresztül igyekszik utánpótlást adni az irodalomnak. A RAPP a szovjet irodalom több klasszikussá vált íróját, így pl. Furmanovot, Fagyevet és Solohovot is, tagjának vallhatta. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ismert alkotásaik messze túlmutatnak a szervezet célkitűzésein, és véleményünk szerint, helytelenül járnánk el, ha a mozgalom egészét akár nevükkel, akár műveikkel jellemeznénk.

Németországban és más európai országokban a proletáriródalom kezdete a huszas évek elején tetőző forradalmi hullám elmúlásával, a kapitalizmus stabilizációjával kapcsolatos. A forradalom romantikus perspektívája helyébe a mindennapi szervezőmunka, a proletariátus öntudatosításának, a kommunista pártok bolsevizálásának a feladata lépett. Az, hogy e politikai célkitűzés s a nyomába szegődő művészi alkotómunka milyen méreteket öltött, döntő mértékben attól függött, hogy a korszakot megelőző forradalmi hullám eseményei során a proletariátus politikailag milyen szabadságjogokat és szervezési lehetőségeket tudott kivívni magának saját országán belül. Németországban a weimari köztársaság, a polgári demokrácia viszonylag szabadabb lehetőségeket biztosított a munkásmozgalomnak, s ez természetesen kulturális síkon is visszatükröződött. A kultúra minden területén a proletárművészet tág kibontakozását tapasztalhatjuk. A Szovjetunió kívül itt, Németországban találkozunk a legerőteljesebb proletárirói mozgalommal. A szovjet fejlődéshez hasonlóan a német proletárirók is túljutnak az előző korszak fokán, és az avantgard egy bizonyos időszakban indokolt formai forradalma helyett az irodalom feladatát a munkásosztály életének, nyomorának realiztikus eszközökkel való feltérképezésében, a forradalmi szervező munka és akcióharc segítségével látják. A konkrét valóság felé fordulás kétségen kívül kapcsolatban van a német irodalom szélesebb köreit megmozgató „neue Sachlichkeit” törekvéseivel, amelyek józan, szándékosan száraz és szikár formában igyekeznek reagálni a kor kérdéseire. A német proletárirók munkáját azonban nem lehet mechanikusan a „neue Sachlichkeit” részének vagy éppenséggel következményének tekinteni. Munkásságuk, műveik ideológiai tartalma messze túlmutat e lényegében polgári radikális irányzat célkitűzésein. Ezek az írók belülről igyekeztek feltárni a német munkásosztály helyzetét. A széles méreteket öltő német proletáriródalom a munkáslevelezők egész táborát foglalkoztatja, amelyből számos jónevű író: Karl Grünberg, Kurt Klauer, Willi Bredel, Hans Marchwitza, Otto Gotsche stb. rekrutálódik. Munkájukat szervezetileg az 1928-ban alakult Bund proletarisch-revolutionär Schriftsteller fogja össze, amelyben jelentős szerepet játszanak a nem proletár származású, de a munkásosztály

ügyét magukénak valló írók: Johannes R. Becher, Ludwig Renn s nem utolsósorban a Németországba emigrált magyarok: Komját Aladár, Gábor Andor stb. is.

Magyarországon — a politikai lehetőségeket tekintve — egészen más a helyzet. A Tanácsköztársaság utáni fehérterror hosszú évekre megbénítja a baloldali szocialista mozgalmat. A párt illegálisan végzi munkáját, s csak 1925 után tud jelentősebb szerepet játszani. Politikai lehetőségei ekkor is meglehetősen szűkek, s ezért egy időben tevékenységét főleg kulturális téren, a munkásság kulturális mozgalmán belül fejti ki. Ilyenformán a rendkívül nehéz adottságok közepette is a huszas évek második felében a baloldali művészi törekvések számottevő fellendülését tapasztaljuk. Szóhoz jut a kommunista irodalom is, amely az előbb ismertetett országokhoz hasonlóan kikerül az avantgard hatása alól. Annak — s tegyük hozzá: még a proletkultnak is — azonban jelentős utórezgéseivel találkozunk benne, aminek okát elsősorban abban látjuk, hogy a magyarországi fejlődés ezen a téren elmaradt egy fázissal a szovjet és német változások mögött. A magyar kommunista sajtó nem fejlődhetett ki szélesebb méretekben, illegális folyóiratai az erős konspiráció folytán nem dolgozhattak a munkáslevezők nagyobb tömegeivel, írói munkatársaik: Tamás Aladár, Gereblyés László, Gergely Sándor, Pákozdy Ferenc stb. nem proletár származásúak. Verseikkel, riportjaikkal, elbeszéléseikkel, majd regényeikkel azonban ők is a munkásosztály ügyét szolgálták.

A már több helyütt jelzett okok miatt a magyar szocialista irodalom derékhada ezekben az években az emigrációban, elsősorban a Szovjetunióban ténykedett. (Ennek ellenére József Attila Magyarországon nőtt fel a szocialista realizmus világirodalmi szintű képviselőjévé.) Moszkvában jött létre a magyar proletárirodalom összefogó szerv is, a tevékenységét 1925-től kifejtő Magyar Forradalmi Írók Szövetsége, amelynek tagjai: Hidas Antal, Illés Béla stb. a RAPP-ban és a Forradalmi Irodalom Nemzetközi Irodájában is tevékeny szerepet játszottak. Alkotómunkásságuk, műveik szelleme és formája a szovjet proletárirók munkájához hasonló, tematikájuk azonban jó ideig még a magyar tanácsköztársaság élményvilágához kapcsolódik.

A Szovjetunió kívül a huszas és harmincas évek fordulóján számottevő magyar nyelvű proletárirodalom bontakozik ki Franciaországban, Párizsban és a Magyarországgal szomszédos Csehszlovákiában, majd Romániában is.

A RAPP nevével fémjelzett és időbelileg az 1925. és 1932. évszámok által határolt s bennünket itt foglalkoztató nemzetközi proletárirodalom nemcsak a tematikában és a valóság megragadásának művészi módszerében mutat közös vonásokat. Ezen irányzat bizonyos irodalmi műfajok tekintetében is sok egymáshoz hasonló kísérletet tud felmutatni. A líra területén mindenké előtt az úgynevezett agitációs versekről kell megemlékeznünk. E költemények egy-egy politikai jelszó vagy valamely szélesebb gondolat költői megszólaltatására vállalkoztak, s szerzőik közvetlen agitatív szerepet szántak nekik. A szovjet irodalomban gondoljunk Zsarov és mások műveire, Németországban pedig a széles körökben ismert úgynevezett „weimari költészetre”, amelynek magyar nyelven is számos követője akadt (Hidas Antal, Pákozdy Ferenc, Gereblyés László stb.). Nyugat- és Közép-Európában e költemények előadásmódja is elég tipikus: a proletkult kísérletei során létrejött szavalókórusok tolmácsolták a hallgatóság széles köreinek. A próza terén elsősorban a művészi színvonalon megírt publicisztikáról kell beszélnünk, amely a gúny, a satíra és a meggyőzés számtalan eszközével küzdött a marxista gondolat és a napi

politika egyes igazságaiért. E műfaj — érthetően — elsősorban Nyugat- és Közép-Európában virágzott fel, hiszen itt az író a publicista műfajon belül gyakran többet és hatékonyabban tudott elmondani, mint esetleg versben vagy elbeszélésben. Elég ha csak a németül is író Gábor Andor és a Csehszlovákiában élő Fábry Zoltán műveire utalunk. A publicisztika mellett ki kell emelnünk a riportok nagy szerepét. A szovjet irodalom területéről mindenekelőtt az egyes gyárak vagy munkások élettörténetét feldolgozó művekre utalunk. A riportszerű írások igazi szülőhazája azonban Németország volt, ahol a munkásság soraiból jövő írók megragadó erővel mutatták be osztályuk életét és forradalmi hőstetteit. (Otto Gotsche *Märzstürme*, Grünberg *Brennende Ruhr*, Willi Bredel *Rosenhofstrasse* és *Maschinenfabrik N. und K.* stb.) Hasonló szellemű szociográfiai írások születtek Magyarországon is Gergely Sándor és Gereblyés László tollából. A Szovjetunióban élt írók művei a magyar Tanácsköztársaságnak állítanak emléket (Lengyel József *Visegrádi utca*). Ez a riportszerűség egyes elbeszélésekben (pl. Zalka Máté írásaiban) és regényekben is igen erősen érezteti hatását (pl. Illés Béla *Ég a Tisza*).

A RAPP törekvéseihez fűződő nemzetközi proletáriródalom a maga idejében jelentős történelmi szerepet játszott. A szocializmus eszméit valló írók figyelmét a valóság konkrét problémái felé irányította, s az irodalom területén elindította a realizmus igényét. Alkotói felismerték a művészet társadalmi szerepét és osztályjellegét, s műveiket a proletariátus osztályharcának a szolgálatába állították. Ugyanakkor azonban nem szabad elfeledkeznünk azokról a fogyatékokokról sem, amelyek kisebb vagy nagyobb mértékben mindig is a mozgalom jellemzői voltak, egy idő után azonban a továbbfejlődés gátjává lettek. E hiányosságok között mindenekelőtt a realizmus szűk, gyakran a faktográfia határait súroló felfogását kell megemlítenünk, ami sokszor sematizmushoz és száraz naturalizmushoz vezetett. Irodalompolitikai gyakorlatában — különösen a Szovjetunióban — gyakran volt tapasztalható elzárkózás a nem proletár származású írókkal szemben. E hibák és fogyatékok ellenére azonban látnunk kell az irányzat történelmi létjogosultságát s azt a fontos átmeneti szerepet, amelyet a szocialista realizmus kialakításának folyamatában játszott. Az irányzat egészét még nem tekinthetjük szocialista realistának, legtöbb jelentős alkotója azonban idővel — a mozgalomból kinőve — elérte a realizmusnak ezt a magasabbrendű szintjét.

A proletáriródalom magyar kutatói még munkájuk legelején, a problémák felvetésénél és a fejlődés fő vonalának felrajzolásánál tartanak. A további kutatások még számtalan feladatot és elemzésre váró részletkérdést tartogatnak számukra. Ezek sikeres megoldása csakis az egyre világosabbá váló nemzetközi összefüggések szem előtt tartásával és a komparatív irodalomtörténet módszereinek alkalmazásával képzelhető el.

VOIGT VILMOS

AZ IRODALOMTUDOMÁNY SVÁJCI ISKOLÁJA

Emil Staiger nézetei

A mai polgári irodalomtudományban se szeri, se száma azoknak a kisebb-nagyobb csoportosulásoknak és iskoláknak, amelyek ha egymással élesen vitáznak is, abban mégis megegyeznek, hogy kivétel nélkül idealista filozófiai alapon állnak. Éppen emiatt sokszor nehéz megkülönböztetni őket egymástól; máskor azonban egy-egy iskola viszonylag határozottabban elválnak a többitől. Pontosabban körvonalazható a polgári irodalomelmélet úgynevezett svájci vagy zürichi iskolája is.¹ Az önálló csoportosulássá a negyvenes évekre alakult irányzat fellejvára a zürichi egyetem, itt áll teoretikusuk, Emil Staiger, valamint Max Wehrli katedrája.² Tanítványaikon kívül is sok kutató áll közel hozzájuk. (Hannes Maeder, Theophil Spoerri, távolabbról pedig az Egyesült Államokba került Erich Auerbach és a volt göttingai professzor, Wolfgang Kayser is.) Műveiket a nyugat-európai irodalomtudományban nagy elismeréssel tartják számon, a Szovjetunió és a népi demokráciák kutatóinak figyelme pedig bíráló érdeklődéssel fordul feléjük.³

Az irodalomról és az irodalomtudományról vallott nézeteik különösen a századunkban sokfelé jelentkező interpretációs irányzatok elképzeléseihez állnak közel. Ezekről azonban megkülönbözteti a zürichi iskola kutatóit az a kapcsolat, amely elgondolásaik filozófiai alapjához, az irracionális modern, nagyhatású formájához: a német egzisztencializmushoz köti őket. Staiger és Heidegger irodalomértelmezésének egyezése egy középponti gondolat közös felismerésében gyökerezik. Az irodalomtudományi rendszerek közül ugyanis a svájciakéban hangsúlyozzák leginkább azt a tételt, hogy az emberi

¹ KAYSER, WOLFGANG, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern—München 1961. (7. Aufl.) 293.

² Emil Staiger 1934-től professzora a zürichi egyetemnek, 1943-ban indul meg folyóiratuk, a *Trivium*, ezzel egyszerre disszertációsorozatuk, a *Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte*.

³ Előbb a Szovjetunióban, majd nálunk is kiadták: MAX. WEHRLI: Általános irodalomtudomány (Bp. 1960. 340.) c. könyvét, majd ennek alapján vitát is rendeztek az Irodalomtörténeti Intézetben. BÉLÁDI MIKLÓS: Irodalomtörténetírás vagy műelemzés. *ItK*, 1961. 588—593 és *Vita az irodalomtudomány néhány elméleti kérdéséről*. Uo. 634—635. VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: Irodalomtörténet vagy költészettudomány? *VF*, 1961. 15—43. c. tanulmánya áttekintésben rajzolja meg a mai polgári irodalomtudományi áramlatokat, köztük a svájciakat.

A Szovjetunióban a mai polgári irányzatok elemzésekor foglalkoztak a svájci kutatókkal és műveikkel: Против буржуазных и ревизионистских теорий в литературоведении. С заседания Ученого совета Института мировой литературы имени А. М. Горького АН СССР [17—18 апреля с. г.] *ВЛ* II/8 (1958) 149—71. НЕУПОКОЕВА, Н.: Современное буржуазное литературоведение и реакционная социология. *ВЛ* II/11 (1958) 129—44. ТИМОФЕЕВ, Л. Н.: Основы теории литературы. Москва 1959. 4—5. Staiger könyvét a Német Demokratikus Köztársaságban is elemezték: POSCHMANN, HENRI: Einbildungskraft contra Wissenschaft. Bemerkungen zu einem Buch von Emil Staiger. *Weimarer Beiträge*, 1959. 224—236.

lét leglényegesebb folyamatainak rögzítője éppen az irodalom.⁴ Könnyű e gondolatot Heideggernél is megtalálni, aki szerint a költői nyelv nem csupán közlések eszköze, hanem a létező egyén lényegének megnyilvánulása;⁵ a költői mű önmaga is valóság, nem társadalmi feltételek között keletkezik, hanem önálló világ, önálló törvényekkel.⁶ „A költészet pusztában álló harang, amelyet csak a ráhulló hó csendít meg” — fejezi ki képből is ezt a világtól való távolságot.⁷ Véleménye szerint az irodalmi művekben csak visszatérő metafizikus gondolatokat és fogalmakat kereshetünk, a „nyelvalatti nyelv” felkiáltásait, a mindenre egyaránt vonatkozó létet és időt. Az írói alkotások vizsgálatakor — mondja Heidegger — éppen ezeket a tényezőket kell elemezni, nem a művek történeti háttérét, a társadalmi mondanivaló és a valóság tükrözésének tényeit; hanem a művész számára sem tudatos maradandóságfogalom és változásfogalom, a lét, az idő, a ritmus jelentkezését.⁸ Ez a gondolat nem csupán Staiger szó szerint ezt megvalósító interpretációs tevékenységében,⁹ hanem az irányzat egész gondolatrendszerében is testet ölt, gyakorlattá válik.¹⁰

A mindent meghatározó kategóriák felállítását a filozófia területén kívül is megszabja a zürichi iskola módszerét. Közvetlenül a világirodalommal foglalkozó alkotásokban vagy egy-egy műnek metodikusan mintaszerű elemzésében mindig arra törekednek, hogy ne csupán egyetlen alkotás vagy művész titkaiba avassák be az olvasót, hanem a költészet, a műalkotás lényegét ragadják meg. Ez a célkitűzés ugyan egyszerre jelenik meg a modern irodalomtudományban kialakult új komparativizmussal, azonban mégsem egyedül ennek tünete; sokkal inkább az irodalmi művek elemzésének elméletibb felfogásából származik.

A svájci iskola történeti előzményei leginkább a német irodalomtudományban keresendők. Nyilvánvaló azonban kapcsolatuk a francia *explication de texte* hagyományával, valamint a Croce körül megújuló olasz esztétikával is. Magában Svájcban a Genfi nyelvészeti iskola, elsősorban a stilszta Charles Bally munkássága áll közel a zürichi irányzathoz.¹¹ Ezekre a hagyományokra maguk is utalnak.

Századunk polgári irodalomtudománya már régóta arra törekszik, hogy megtalálja az irodalmi művek elemzésének új, korszerű módszereit. Eközben fejtették ki az eddigi „külsőleges” (társadalmi-történeti) és az új, „belsőleges” (egyedi alkotások inter-

⁴ WEHRLI i. m. 23.

⁵ HEIDEGGER, MARTIN: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt am Main 1951. 35.

⁶ WEHRLI i. m. 77—78.

⁷ HEIDEGGER i. m. 7.

⁸ Heidegger maga ezeknek az elveknek a segítségével elemzi Hölderlin és Rilke nehezen érthető, filozófiai jellegű verseit. STAIGER, EMIL: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich (2. Aufl.) 1957. 10.

⁹ Igen tanulságos ebből a szempontból is Mörike *Auf eine Lampe* c. versének (1846) elemzése. Ennek Staiger-adta interpretációjához Heidegger is hozzászólt. Kettejük levélváltásából derül ki, mi különbözteti meg minden közös vonásuk ellenére is Heidegger filozófiai és Staiger irodalmi módszerét; valamint az is, hogy milyen csekély ez a különbség. A kölcsönös nagyrabecsülés ellenére is Staiger a vita végén megállapítja az eltérő vonásokat: „Sie lesen das Gedicht als Zeugnis des Dichterischen und des Schönen in seiner wandellosen Ein'achbigkeit. Ich lese es mehr als Zeugnis der besonderen, unwiederholbaren Art des Dichterischen und des Schönen, die in Mörike um die Mitte des letzten Jahrhunderts wirklich geworden ist. An dem Schönen, wie Sie es denken, hat Mörike Teil (im Sinn von *μετέχει*). Auch ich als Historiker muss das erkennen. Aber noch mehr muss mich die Frage beschäftigen, wie er daran Teil hat, wie das Eine sich in seiner individuellen Erscheinung bricht.” Uo. 49.

¹⁰ WEHRLI i. m. 77—82.

¹¹ КОЖИНОВ, В.: Нейтрализм в теории литературы. О Трактате Вольфганга Кайзера. ВЛ II/11 (1958) 145.

pretációján alapuló) módszer, valamint az ennek megfelelő hagyományos irodalomtörténet és modern „költészettudomány” ellentétének gondolatát.¹² A svájci irányzat a szembeállított lehetőségek közül természetesen az utóbbit választja. Véleményüket több érveléssel is indokolják. Ezek közül a leginkább megformált az irodalomtudomány önállóságának tétele.

Amint ezt több helyen is kifejtik, az eddigi irodalomelemzések a maguk pszichológiai, mélylélektani, szociológiai szempontjaival mindig egy másik tudomány szolgáltatásában álltak. Ezeket a módszereket azonban, éppen az önálló irodalomtudomány megteremtése érdekében el kell vetni, helyettük új, sajátos, csak az irodalomra alkalmazott eljárásokat kell találni.¹³ Ebből természetesen az származik, hogy megtagadva a „külsőleges” módszereket, mindazt, aminek segítségével az irodalom egészéhez, társadalmi jelentéséhez és geneziséhez közeledhetünk, a vizsgálat igen szűk térré korlátozódik. Ugyanez következik az *irodalom és költészet* szembeállításából is. Irodalmon (*Literatur*) a svájci kutatók a szépirodalom (*schönes Schrifttum*) műveinek összességét értik, amelyet az jellemez, hogy korhoz kötött, egykorú olvasókhoz szól és bizonyos funkciói vannak. Három ilyen funkciót sorolnak fel: a szórakozás—szórakoztatás örök feladatát, az erkölcsi épülés nyújtását (*Erbauung*) és a kort érintő kérdések tárgyalását (*Behandlung der Zeitproblematik*). Ezek a funkciók nem egyformán huzamos történeti múltra tekintenek vissza. Például az erkölcsi épülés előidézése jobbára csak a XVIII. századtól számít az irodalmi művek céljához; a kor kérdései pedig csupán az utolsó száz esztendőben jutottak szerephez.¹⁴ Az ilyen jellemvonásokkal felruházott irodalommal szemben a költészet (*Dichtung*) éppen lényege szerint más: egy-egy költemény nem ezeknek a funkcióknak a segítségével érthető meg, hanem önmagában, csak a maga zárt formájában. Minden egyes alkotás és az egész költészet maga is önálló jelentéssel, léttel rendelkezik, megalkotott forma, alak (*Gestalt*).¹⁵ Ennek a gondolatnak megfelelően az egyes költői alkotások filozófiai műszóval fenomenonok, vagyis jelenségmivoltukból érthetők meg.

Maga az irodalomtudomány is *fenomenológiai tudomány* a svájci kutatók szemében. Azonban nem közvetlen filozófiai módszerekkel, hanem a művészi megvalósulást is tekintetbe véve vizsgálják meg az egyes költeményekben azt, ami bennük megvalósul.¹⁶ Az egyes művészi sajátosságok ilyenformán elvont elemzését Nicolai Hartmann létfilozófiájával támasztják alá. Hartmann szerint ugyanis a szellemi lét minden jelenségére jellemző az, hogy van benne egy alapján véve új elem (*kategoriales Novum*). Amikor valamit vizsgál az emberi szellem, éppen ezt a gyökeresen újat keresi. Mivel azonban ez az eddigőtől különböző, a vizsgálat meglehetősen kétes eredményű: hiszen csak azt érthetjük el, ami nem teljesen új; a merőben máshoz csupán közeledhetünk. A művészi alkotások magva is éppen ez a lényegileg megfogalmazhatatlan, soha el nem érhető. Nem is tudjuk feltárni, elemezni igazán, csupán leírását, jelzését kísérelhetjük meg. Hartmann esztétikája tehát az értelmezést lehetetlennek tartja, csupán a deskripciót, a külső jegyek

¹² VAJDA i. m. 20.

¹³ STAIGER, EMIL: Goethe. III. Zürich-Freiburg 1959. 480.

¹⁴ KAYSER, WOLFGANG: Das literarische Leben der Gegenwart. In: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Göttingen 1959. 8.

¹⁵ Uo. 9.

¹⁶ A fenomenológiai irodalomtudomány klasszikus képviselői ugyanis az irodalmi művet a megismerés sajátos formájának tekintették, nem művészetiségét, hanem ontológiáját vizsgálták. INGARDEN, ROMAN: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1960. (2. Aufl.) X—XII. Ezzel szemben a svájci kutatók (és más irányzatok képviselői is) az irodalmi mű egyes — vitathatatlanul esztétikai — kategóriáinak fenomenologikus szemlélettel való elemzését adják, amelyben már a „megvalósulás” hangsúlyozása a heideggeri egzisztencializmusból ered.

WEHRLI i. m. 174—177.

interpretációját tartja megvalósíthatónak.¹⁷ A „magasabb szellemi formák” arisztokratikus felfogása amúgy is jellemző a svájci kutatókra,¹⁸ nem véletlen tehát, hogy éppen ezt a hartmanni gondolatot választották ki az interpretáció indoklására.

Maga az *interpretáció*, az egyes alkotásoknak a maguk egységében való elemzése, igen nagy múltra tekint vissza. Már a klasszikus antikvitás kommentárjaiban is hasonló elgondolást figyelhetünk meg, a felvilágosodás korától kezdődően pedig a német tudományosságban is folyamatosan következnek egymás után a különböző műelemzések.¹⁹ Önálló, egyetlen tudományos módszerre azonban csak a belsőleges megközelítés híveinek kezében válik,²⁰ századunk folyamán. Az interpretációt alkalmazó kutató magát a művet keresi, nem is gondol a történeti-társadalmi vonatkozások feltárására. Természetesen nem egyszerűen csupán a társadalmi szerep elhanyagolását hibáztatjuk az interpretáció elméletében.²¹ Hiszen az értékelméleti idealizmus talaján álló irodalomtudomány (amelynek meghaladásaként az interpretációs irányzatok kialakultak) sem jutott közelebb a művészet igazi értelméhez, jöllehet ennek képviselői éppen a konvenció által általánosnak elfogadott értékekre alapították esztétikájukat. Az interpretációnak viszont érdeme, hogy immár nem elszigetelt egyedi értékeket (tárgy, nyelv, műfaj, költői eszközök stb.) vizsgál a kutató, hanem a művet mindig a maga egészében fogja fel és érti meg, az egyes alkotások lét- és funkcióegységét elemzi. Ebből az egységből kiindulva kerít azután sort a műelemzés az alak, a szerkezet, a forma, a stílus, egy-egy alkotás egyöntetűségének áttekintésére. Mivel a felsorolt jelenségek egyszersmind fogalmi jegyek is, ez lehetővé teszi a tudományos elemzés egzaktságát.²² Ez a gondolatsor nem önmagában hibáztatható. A svájci kutatók azért maradnak távol még a maguk által kitűzött céloktól is, mert más szempontokat fel sem vetnek. Hasonló a hiba Staiger következtetésében is, amikor tovább lépve ennél az interpretáció művészet jellegét vizsgálja meg.

Véleménye szerint a költői alkotások elemzéséhez feltétlenül szükség van a kutató szubjektív érzésére, tetszésére is.²³ Tudomány és érzelem ugyan általában nem férnek össze, azonban éppen a költészetnek örök velejárója az érzelmekre való hatás; ennek következtében szükség van arra, hogy az irodalommal foglalkozó tudós szerelmese legyen tárgyának, olyan ember legyen, aki élvezi is a műveket, róluk való véleményét pedig valóságos *művészi interpretációban* bontakoztassa ki. Az irodalmi alkotás a benne élő szellem megnyilvánulásával elégti ki az olvasó tetszését, sajátos létének lényegével ragadja meg vizsgálóját. Ez a szellem (Geist), Gustav Becking szava szerint a „ritmus”, az az erő, amely miképpen a zenei alkotásokat lüktetésük, a költői művek diszkrét költészetét, magát a művészi jelenséget termi.²⁴ Az ilyen értelemben vett ritmus voltaképpen a mű egész belső szervezettsége, magába foglalja a szorosabban vett stílust (a mű egységes alakítóerejét) is. A ritmus tartalmazza minden mű egyedi szépségét, nem csupán az olvasó,

13. ¹⁷ STAIGER, EMIL: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich 1953. (2. Aufl.)

¹⁸ Uo. 12.

¹⁹ STAIGER Kunst 9.

²⁰ WELLEK, RENÉ—WARREN, AUSTIN: Theory of Literature. New York (1961) 127—9.

²¹ Polgári bírálóik, például Oppel ugyan találóan veti az interpretációs irányzat képviselőinek szemére, hogy amíg a pozitivisták életrajzi kutatás a művek nélküli művészt, ők a művészek nélküli műveket vizsgálják (OPPEL, HORST: Methodenlehre der Literaturwissenschaft. In: STAMMLER, WOLFGANG: Deutsche Philologie im Aufriss. Bd. I. Berlin-Bielefeld 1952. Sp. 49.), ez a kritika azonban éppen az olyan kitűnő művekre nem áll, mint Staiger interpretációi.

²² KAYSER, WOLFGANG: Literarische Wertung und Interpretation. In: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern 1958. 39—57.

²³ STAIGER Kunst 12.

²⁴ Uo. 13—14.

hanem az interpretátor és az interpretáció számára is. Ennek következtében maga az elemzés is voltaképpen ezt az élményt fejt ki és tudatosítja.²⁵ Bizonyítási módja az, hogy mindig magából a szövegből indul ki és annak határain belül marad, még akkor is ha a szerző ismert és eddig már olvasott költeményei befolyásolhatják érzelmeinket. Minden egyes költemény ugyanis teljesen új és egyedi élményt képes nyújtani, voltaképpen semmivel sem összevethető módon. Egyes elemek egyezhetnek ugyan több alkotásban, két költemény vagy két költő azonban már minden ízükben összehasonlíthatatlan jelenségek.²⁶ Éppen ezért hasznavehetetlenek a sok alkotásra egyaránt érvényesnek vélt kategóriák (pl. biedermeier, klasszicizmus stb.).²⁷ Hasonlóképpen az életrajzi adatok sem tartalmaznak lényeges segítséget, mivel a jó, a művészi alkotást éppen az teszi, hogy nem érvényes rá az okság törvénye.²⁸ Maga Staiger is visszariad ettől a következtetességtől, és voltaképpen csak a lírára érzi kötelezőnek.²⁹ Nézetéből azonban még ezzel a módosítással sem távozott mindaz, ami már nem könnyíti az elemzést, hanem jogosultságát vonja kétségbe. Staiger szavai szerint a líra és a lírai költő egyénisége megközelíthetetlen („individuum est ineffabile”).³⁰ A materialista irodalomtudomány ezt nem vallja. Ha figyelemre méltó is az interpretációban való bizalom, ha helyeseljük is Staigernek a művészi alkotások iránt való tiszteletét; ugyanakkor tévesnek ítéljük mindazt az irracionális filozófiát, mindazt a szublimáló költészetfelfogást, amely éppen valóságos vonásaitól fosztja meg a művészeket és a műveket.

A *műfajok és műfajcsoportok* egymáshoz való viszonyának kérdésével sokszor foglalkoztak a zürichi irányzat képviselői, ebben is a hagyományos megoldástól eltérő utat választva. A klasszikus irodalomtörténeti kutatások ugyanis sokáig abból a tételtől indultak ki, hogy minden műfaj egy közös őscsírából származik, amelyből történeti fejlődésben nyomon követhető módon alakultak ki a mai kategóriák. Ezzel a felfogással szemben az utóbbi évtizedekben olyan kísérletek is felbukkantak, amelyekben elméleti következtetésekkel igyekeztek megvilágítani, miért éppen ilyen és ennyi műfajt ismerünk. Ezzel a problémával foglalkozik Staiger nevezetes könyve, az irányzat egyik alapvető alkotása.³¹ Nemcsak a szerző rendkívüli esztétikai érzékenysége, nagy anyagismerete, hanem gondosan megformált következtetése is olyan művé teszik, amely tévedései ellenére is értékes alkotás. Mivel Staiger elképzeléseinek erői és alapvető hibái egyaránt világosan megmutatkoznak a könyvben, kissé részletesebben tekintjük át gondolatmenetét.

A mű elején csupán a lírai, epikai, drámai művek stílusáról esik szó. Példákon bemutatja és megállapítja, hogy a lírai stílusra jellemző az emlékezés, az epikai stílusban az elgondolás gyakori (a művész egy-egy eseményt vagy jelenséget részletez, kiszíneztetve ír le), a drámai művek stílusához pedig a feszültség tartozik. Ezután összeveti egymással a három műfajcsoport stílusának jegyeit, majd megállapítja, hogy a stílusnemek már voltaképpen maguk a műfajkategóriák, mivel a stílusok viszonya — és nem több ennél — a műfajkategóriák összefüggésének, kapcsolatának oka. Hármasszoros fokozatosságuk a szótag — szó — mondat hármasszoros egymásutánjának felel meg. Ez Staiger könyvének első következtetésláncolata.

A *szótag* — éppúgy mint a lírai alkotás általában véve — a nyelv szférájába tartozik, önálló jelentése nincsen, csupán a ritmust hordozza. Jól látható ez az olyan tartatlan refrénekből, felkiáltásokból, mint az ismert „eia popeia”, „eileleu, ailinon om.”

²⁵ Uo. 15.

²⁶ Uo. 17—18., 21.

²⁷ Uo. 19.

²⁸ Uo. 20.

²⁹ Uo. 31.

³⁰ Uo. 33.

³¹ STAIGER, EMIL: Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1951. (2. Aufl.) 264.

Ezeknek nincsen értelmük. Herder szavával csak az „érzelem felkiáltásai.” Mivel a metrum szótagokból áll, természetesen a mérték is a líra nem jelentésszerű hatását fokozza. Az epikának már a szó felel meg: az a találó megnevezés, amely Homérosznál vagy másoknál olyan körülhatárolhatóan pontos, hogy meglétéből vagy hiányából tudósok sok mindenre következtethetnek; az idők múlásával is megmarad, éppen állandósága utal arra, hogy hajdan egy költő fogalmazta meg, akinek életérzését fejezte ki. A szó és az epika statikusságával szemben a drámában már egy probléma, egy kérdés jelenik meg, teljes *mondat* formájában. Ez a dráma magva, rá felel a dráma tartalma, a cselekmény. Ennek az állításnak a hőse az egyén, a főmondat, a többi szereplő és azok cselekedetei mellékmondatokként viszonyulnak hozzá. A drámai művekben egyébként szöveg szerint is a leghatalmasabb mondatok, tirádák hangoznak el, a dikció itt fejlődik a legmagasabb fokra.³²

Ebben a gondolatsorban egymás mellett találunk találó megjegyzéseket és tartahatatlanságokat egyaránt. Staiger azonban többek között arra is választ kíván adni, miért ez a hármas fokozatosság jellemző a műfajok stílusára, ezzel egyszerre a műfajokra is? Cassirer filozófiai fejtegetéseihez fordul,³³ aki szerint a nyelv mint szimbólikus forma, a maga fejlődésének során: a lényegi kifejezés — szemléleti kifejezés — fogalmi gondolkodás fázisait tette meg. Staiger úgy véli, hogy ennek a fokozatosságnak felel meg a három műfajcsoport is.³⁴ Mivel a nyelv szimbólikus formái az úgynevezett végső szemléleti formák fejlődését mutatják, a műfajok alapja is ezekben a szemléleti formákban, az *érzelem—rámutatás—bizonyítás = líra—epika—dráma* egymással meg egyezésében van. Tiszta műfajokban csak egyik vagy másik szemléleti forma érvényesül, az összetettekben pedig ezek vegyülnek egymással.³⁵

Ez a kísérlet nem fogadható el egykönnyen. A társadalomtól való következetes elzárkózásból ugyanis az származik, hogy nem konkrét történetiségükben, hanem egy merőben elvi kategória alapján ismerkedünk meg a műfajokkal és műfajcsoportokkal. Ennek az útnak néhány nehézségét maga a szerző is említi, például a műfajkeveredés jelenségét. Staiger szerint ennek az az oka, hogy az alkotó nincsen tisztában műve műfajával. Ilyen válasz természetesen nem elégíthet ki bennünket. Jóllehet a materialista irodalomelmélet számára nem megoldhatatlan a műfajok keveredésének problémája (hiszen a történetileg megragadott műfajokban a valóság sokszínűségéből könnyen származhatnak összetett műfajú alkotások), egy olyan elmélet esetében, amely a tiszta műfajok fogalmi sorrendbe állításából indul ki, a kevert műfajú művek nagy száma arra mutat, hogy magában a rendszerben rejlik alapvető tévedés.

Azt is Staiger szemére vethetjük, hogy elméletének végigtanulmányozása — és feltételezett elfogadása — után sem tudjuk meg, pontosan hol, mikor és miért jöttek létre a műfajok? Nem csupán az olyan feleletek hiányoznak művéből, hogy például az eposz hatezer évvel ezelőtt vagy a katonai demokrácia korában alakult ki: ilyen választ Staiger sohasem ígért. Hiányzik azonban a maga fogalmai szerint való kialakulás pontosabb meghatározása is. Ha ugyanis elfogadjuk azt a tételt, hogy a líra a szótaggal jött létre, azt is el kell fogadnunk, hogy a líra tagolatlan összképzetet fejez ki. Azonban egyetlen szótagnyi tagolatlan összképzetben hol jelenhet meg a lírai stílus? Ha ez a lírai stílus éppen a szótagnyi és tagolatlan összképzet maga, akkor az egész lírai termés sem állhat egyetlen szóból, pusztán szótagokból és azok egymás mellé helyezéséből. Hasonlóképpen az epika összes alkotásában sem bukkanhat fel egyetlen mondat sem,

³² Uo. 208—9.

³³ CASSIRER, ERNST: Philosophie der symbolischen Formen. I. Die Sprache. Berlin 1923.

³⁴ STAIGER Grundbegriffe 212.

³⁵ Uo. 214.

csupán szavakat találhatunk, mivel a mondat már a drámához tartozik. Ezt az ad absurdum következtetett elvet, szó szerint véve a nyelvi kategóriákat, maga Staiger sem vallhatja, hiszen ez nyilvánvalóan képtelen játék a fogalmakkal. Azonban ha úgy értjük nézetét, hogy nem a nyelvtani kategóriákról van itt szó tulajdonképpen, hanem ezek lényegéről, a szemléleti formákról, még nehezebb helyzetbe jutunk. Ezeknek a szemléleti formáknak egymásutánjára vonatkozóan ugyanis szintén feltehetjük a fenti kérdéseket: hogyan képzelhető el egy csupán érzelmi hatást kiváltó, semminemű ábrázolást sem nyújtó lírai szótag, vagy akár egy érzelmi erejétől és ábrázoló funkciójától megfosztott drámai állítás? Minderre csak azt felelhetjük, hogy a lírai szótag idejében is vannak már grammatikai mondatok, és van az epikának megfelelő rámutatás is. Ha pedig így áll a dolog, voltaképpen hiábavaló volt az egész következtetés, hiszen az egyidőben meglevő lírai, epikai és drámai elemek valamilyen erő hatására alakíthatják csak ki a műfajokat, ilyen tényezőről pedig Staiger sehol sem beszél.

Staiger kísérletének célja a nyelv és a gondolkodás fokozatos fejlődéséből és nem a társadalomból vezetni le a műfajokat. Ez a kísérlet Hegeltől napjainkig nyomon követhető a polgári irodalomelméletben.³⁶ Azonban amíg Hegelnél a fokozatosságban mindig dialektikával, a konkrét elemzésekben pedig a társadalmi tényezők figyelembevételével találkozunk,³⁷ Staiger idealizálja, metafizikussá teszi a problémát, maga elől zárva el ezzel a megoldás útját. Az idealista, elvont esztétizálás eredménye az is, hogy a Hegelnél fejlődő, változó műfajkategóriák Staiger szemében merev és örök jelenségekké válnak.³⁸

Egzisztencializmusához illően sokat foglalkozik a svájci iskola a *költői időfogalom* kérdésével, egy olyan problémával, amelyet nemesak a marxista irodalomtudomány, hanem a polgári irányzatok többsége sem tart középponti kérdésnek. Staiger erről is önálló kötetet írt, amelyben nem csupán a tárgyként kitűzött kérdésről mondja el véleményét, hanem elgondolásának felépítésében, metodikájában is figyelemre méltót alkotott.

A könyv három vers (Brentano *Auf dem Rhein* — Goethe *Dauer im Wechsel* — Keller *Die Zeit geht nicht*) interpretációjával kezdődik. Ezek közül csak az első nem szól közvetlenül is az időről. Így annál könnyebben állapíthatja meg Staiger, hogy mind a három költő másképpen fogja fel az időt. Brentano számára az idő futó, száguldó jelenség, Goethe szemében maga a pillanat, míg Kellernél elcsendesülő, megnyugvó folyamat. Ez a háromféle felfogás — folytatódik a gondolat — nem csupán erre a három versre jellemző, hanem általános, állandó tényező. Ugyanis csak ez a három magatartás képzelhető el az idő és a költő, a költészet és az idő, vagyis a lét és az idő viszonyával kapcsolatban.³⁹

A kivételes esztétikai érzékenységgel megalkotott tanulmányt mindenképpen dicsérnünk kell, ha alapgondolatával nem értünk is egyet. A heideggeri kategóriákból való kiindulás ugyanis sem a filozófiában, sem a műelemzésben nem vezethet semmi eredményre. Erénye viszont a tanulmánynak az a mértéktartás, amellyel Staiger távol marad a tárgy és módszer kínálta túlzásoktól. Megállapításai nem egy esetben csakugyan lényeges mozzanataira világítanak rá a költői életműveknek (például a goethei időfogalomnak a pillanattal azonosítása a Faust megértését segítheti elő), mégis azt a tanulást szűrhetjük le a könyv elolvasása után, hogy Staigernek többnyire csak a részletkérdésekben van igaza; abban már nem, hogy a költői időfogalom döntő kategória lenne.⁴⁰

³⁶ KAYSER Kunstwerk 334.

³⁷ HEGEL: Esztétika. III. Bp. 1956. 246—250.

³⁸ Holott a költői nyelvet is lehet a valósággal kapcsolatba hozva elemezni, amint ezt hasonló kísérletében már Hegel meg is valósította. Uo. 220—223.

³⁹ STAIGER Zeit 224.

⁴⁰ Ebben egyébként fegyvertársa, Wehrli is kételkedik. Wehrli 82.

A fenomenológiai szemléletet ismerjük fel abban a módban is, ahogy Staiger az irodalmi művek hatásáról és ennek okáról beszél. Abból indul ki, hogy a lírán belül az a kitűnő alkotás, amelyik minden ízében líra, tehát magában foglalja a líra általános ismérveit. Hasonlóan a drámák közül is az az igazi dráma, amelyik többszörösen is az, előző drámákat olvaszt magába, hasonlít rájuk és önmagában is képviseli az egész drámai műfajt. Egy epikai művel is hasonló a helyzet: akkor tarthatjuk csakugyan epikus alkotásnak, ha nyilvánvalóan hasonlít a többire, magába olvaszt belőlük egyeseket, elveszett vagy csupán sejtett hajdani művekre utal, egész epikus köröket, ciklusokat tartalmaz és tár az olvasó elé.⁴¹ Mindez azért van így, mivel egy-egy ily módon megszoszorozott alkotás tökéletesebben felel meg az illető műfaj fenomenológiai lényegének. Természetesen ez a vélemény sem állja meg a helyét. Ha egyes esetekben találónak tűnik is a Staiger adta elemzés (például a *Hamlet* drámai hatása kapcsolatba hozható a színjátékban eljátszott színjáték vagy a shakespeare-i tragédiát megelőző más *Hamlet*-feldolgozásokkal), mégsem ez az igazi oka a művek vagy a visszatérő témák művészi hatásának. A marxista irodalomelmélet mindkét jelenséget az ábrázolás és az ábrázolt jelenség tipikusságából, egyetemes érvényéből és nem egy elvont műfajkategória kiteljesedéséből magyarázza.

Kevesebb helyet kap Staiger művészetelméletében a német irodalomtudomány hagyományos kérdéseinek tárgyalása. Ezeknek elemzésekor — ellentétben az eddig érintett problémákkal — általában kortársaival egyező eredményre jut. Jól látható ez például a klasszikus és romantikus művészi eljárások összehasonlítását illetően, ahol csupán módszerében és érveiben tér el a polgári irodalomtudósok eddigi álláspontjától. Véleménye szerint a kétféle módszerrel dolgozó művészek egymástól való különbsége abból ered, hogy a klasszikus művész egyes jelenségeket vet össze, ezeket azonban az egyeditől elvontan ábrázolja és ezzel az esetlegességek sorából maradandót, típust alkot. Erre azért van szüksége, hogy az így elvont jelenségek az idea megjelenésének alapjává válhassanak. A romantikus művész, ellenkező módszerrel, az egyest keresi ugyan, azonban éppen az egyedi vonások ábrázolásának körülhatárolatlanságából az következik, hogy elmosódnak az egyes figurákat egymástól elválasztó különbségek, és a romantikus műben is egyik alak a másikba folyik át. Eszerint mind a klasszikus, mind a romantikus ábrázolás eredményeként valamiféle közös, általános vonásokat tartalmazó alkotás születik.⁴² Staiger fenti következtetése ugyan még messze jár az általánosításnak tipizálásként való felismerésétől, mindazonáltal önmagában helytáll.

Az irodalomtudomány hagyományos feladataihoz való közeledés látható Staiger egyik legújabb tanulmányában, amely a felvilágosodás és a Sturm und Drang irodalom-szemléletének különbségét vizsgálja. A mintaszerű logikával és adatgazdagsággal megírt értekezés Johann Elias Schlegel *Didójától* (1744) Goethe *Götzéig* (1773) német tragédiákat interpretál, abból a szempontból, hogy szereplőik ábrázolása hogyan változik meg. Célkitűzésének és módszerének megfelelően azonos figurákat (bánatukban őrjöngő asszonyokat) választ ki a színjátékokból, ezek dikcióinak stíluselemzésével igyekszik a korváltozást megmutatni. A kor esztétikájában is lepergő változásnak megfelelően a hősnők szájába adott monológok is jól mutatják, hogy a műalkotást a természet utánzása-ként való felfogástól hogyan jut el az irodalmi ábrázolás addig a nézetig, amely a „szív beszédét” látja az irodalmi művekben.⁴³ Ugyanakkor ez a tárgyválasztás arra is készíti Staigert, hogy állást foglaljon az irodalom történeti folyamatosságát illetően. Már dolgozata elején leszögezi, hogy ha az egyes alkotásokat egymás után ábrázolja is,

⁴¹ STAIGER Grundbegriffe 238.

⁴² STAIGER, EMIL: Musik und Dichtung. Zürich. 1959. (2. Aufl.) 72.

⁴³ STAIGER, EMIL: Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zum Problem des Stilwandels. ZfdPh LXXX (1961) 364—404.

ez nem jelenti azt, hogy folyamatosságukban vagy fokozatosságukban hinne; egy kezdőponttól egy végpontig terjedő fejlődést akarna megrajzolni.⁴⁴ Véleménye szerint az irodalom nem fejlődésvonalakban zajlik le, hanem önmagában álló valóság. Staiger szerint a mű mindig az egyedi élményben fogja fel a létet, egyesül a valósággal. Ha megváltozik az egyéni élménytartalom, megváltozik a mű is. Ilyen változást tükröznek az interpretált drámák, ilyen változást tükröznek a velük egyszerre módosuló esztétikai kategóriák is.⁴⁵ Mit tekinthetünk a korszakváltozások okának? Az egyén törekvését, amely a már megismerttől elfordul és újat keres, a lét még fel nem tárt mélységei felé fordul. Ez a keresés megteremti a maga stílusát, hogy egy idő után önnön magát meghaladva új irányba forduljon, új stílust idézve elő. Staiger szerint ez a következtetés vonható le a drámák interpretációjának végső tanulságaként.⁴⁶

Azt hiszem, jól látható ennyiből is, hogy Staiger közeledése a hagyományos fogáshoz milyen kétarcú folyamat. Egyrészt olyan metodikai változtatások, célkitűzésekben megfigyelhető újítások jellemzik, amelyeket csak örömmel üdvözölhetünk. Ilyen a történetiség felbukkanása, az esztétikai elvek és a kor irodalmának szintetikus szemlélete, Staiger más műveiben pedig a nagyobb áttekintések jelentkezése.⁴⁷ Ezzel egy időben azonban csak kiteljesedik Staiger művészetelméletének metafizikus, a lét alapvető kategóriát kereső természete. Ha fenti tanulmányában elismeri is például a stílusok változását és korstílusok meglétét: ezeket nem a kor társadalmi helyzetének módosulásából magyarázza, hanem az irodalmi művön és az írón belül megnyilvánuló, egzisztencialista tényezők eredményének véli.

*

A zürichi iskola idealista irodalomtudományi irányzat. Noha állásfoglalásuk osztálytartalmáról sohasem ejtenek egy szót sem, ez mindenképpen kiviláglik műveikből: a polgárság esztétikáját, filozófiáját fejezik ki. Ezzel azonban még csupán azt a keretet rajzoltuk meg, amelyen belül foglalnak helyet maguk az egyes alkotások, a konkrét kérdésekről alkotott nézetek. Ezekre pedig éppen az jellemző, hogy a polgári irodalomtudomány irányzatai körül nemcsak kivételesen magas színvonalon, hanem igen józanul is ábrázolnak egyes jelenségeket. Legtöbbször azonban meg is rekednek az egyes jelenségek ábrázolásánál. Ennek két alapvető oka van. Egyrészt az irodalmat, mint minden művészetet, a lét metafizikus jegyének tekintik;⁴⁸ másrészt csak egyes jelenségeket vizsgálnak, mivel az interpretáció már eleve csak azokat az értékes alkotásokat szemeli ki a maga számára, amelyekhez személy szerint vonzódik a kutató. Ennek ellenére sem veszett azonban ki a svájci kutatókból a nagyobb arányú összefoglalás igénye — hiszen éppen ők alkották meg az utóbbi évtizedek polgári irodalomtudományának leginkább forgatott elméleti műveit — csupán az jellemző ezekre az összegező munkákra, hogy az eddigiek-nél sokkal inkább az egyedi műalkotásokra, nem pedig történeti vagy társadalmi, vagy akár esztétikai kategóriákra alapozódnak. Különös módon éppen ez az elméletiségtől való húzódozás társul azután a heideggeri irracionizmus, a Husserltől és Hartmanntól való változtatás nélkül átvett esztétikai gondolatok nagy tiszteletbentartásával.

Staiger az elméleti kérdések területén kevésbé bizonytalan, de a történetiség problémájával kapcsolatban azonban annál bizonytalanabb. Ez a kérdés annál is fontosabb, mivel nem csupán a svájci iskola helyes értékelésének szempontjában döntő jelentőségű,

⁴⁴ Uo. 366.

⁴⁵ Uo. 396.

⁴⁶ Uo. 404.

⁴⁷ Ez különösen a később még említendő Goethe-monográfiájára áll.

⁴⁸ STAIGER Zeit 16.

STAIGER Gothe I. 11.

hanem a marxista irodalomelméletnek is egyik sarokköve. Ezen kívül éppen ennek a fogalomnak a felbukkanásában figyelhető meg leginkább az a lassú változás, amely a zürichi irányzaton belül az utóbbi évtized folyamán végbement.⁴⁹

A svájci kutatók szerint a *történetiséget* vissza kell utasítania minden olyan elméletnek, amely egyes alkotásokból indul ki, nem pedig az irodalom egészét vizsgálja. Ha azonban megtekintjük Staiger háromkötetes Goethe-monográfiáját vagy a Sturm und Drang dráma kialakulásáról írott tanulmányát, azt látjuk, hogy az előbbiben egy írói életmű átívelő értékelését adja, a másodikban pedig minden szándéka ellenére is történeti fejlődést rajzol meg. Igaz ugyan, hogy a Goethe-könyv is interpretációk sorozata, azonban bevezető fejezetek tekintik át az óriási életpálya egyes szakaszait, és mesterei tömörítéssel olyan jelenségekről, amelyek sokszor felbukkannak az életműben, egy helyen esik szó. Mindezek olyan jelenségek, amelyek azt mutatják, Staiger sem térhet ki a történetiség jelentőségének felismerése elől.⁵⁰

Emil Staiger és a svájci iskola nézeteinek ilyen futó áttekintése is mutatja, hogy ha az irányzat kialakulása, virágzása és életútja sokban egyezik is a hanyatló polgárság irodalomelméletének más irányzataival; sokban különböző nézeteket is kialakítottak. Maguk a svájci kutatók határolják el magukat nem csupán a külsőlegesen tartott megközelítés híveitől, hanem a filológiai irodalomtudománytól és az irracionalista esztétika néhány jelentős képviselőjétől is.⁵¹ Igaz ugyan, hogy az elhárítás sokszor nem valósághoz való közeledést, inkább a még messzebbre távolodást jelenti.⁵² Kapcsolódik ez a távol-tartó igyekezet a zürichi kutatók gyakorta emlegetett arisztokratizmusával is: nem szívesen foglalkoznak a mai irodalom kérdéseivel, inkább a múlt század nagy német klasszikusait kutatják,⁵³ akik közül Goetheben, Schillerben, Hegelben a maguk elődeit vélik felismerni.⁵⁴

Századunk irodalomelmélete a polgári irodalomtudományban is több nagyszabású kísérletet hajtott végre. Ezek között is kiemelkedő helyet foglal el a svájci iskolának, vezetőjüknek, Emil Staigernek munkássága. Számunkra azonban mindebből csak részletkérdésekre adott válaszuk, módszerük néhány eleme használható fel. Sem egzisztencializmusukat, sem formalizmusukat nem vehetjük át.⁵⁵

⁴⁹ A már említett Staiger-műveken kívül hasonló vonások Wehrlinél is (WEHRLI 178—9), Staiger tanítványainál is. (PETERLI, GABRIEL: Zerfall und Nachklang. Zürich. 1958. 109—25.

⁵⁰ A Goethe-monográfiáról ugyanezt már kimutatta: VAJDA 38—9. WEHRLI, MAX: Zum Problem der Historie in der Literaturwissenschaft. Trivium VII/1949/44—59.

⁵¹ STAIGER Kunst 11—3. — STAIGER Zeit 18—9.

⁵² Staiger például az irodalomtudomány egész eddigi módszerét és terminológiáját egy helyen a természettudományok csökevényes maradványának tekinti az irodalomtudományban. STAIGER Goethe I. 10.

⁵³ KAYSER Vortragsreise 51. KAYSER Literarisches Leben 6. KAYSER Kunstwerk 32.

⁵⁴ Против буржуазных... 155—6.

⁵⁵ KIRÁLY ISTVÁN: Új törekvések irodalomtörténetírásunkban. ItK 1962. 157—159.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

NYUGATNÉMET KOMPARATISTA KIADVÁNY*

Elkészve ismertetjük e tanulmánygyűjteményt, mely tulajdonképpen az 1958-ban az USA-ban tartott komparatista kongresszusra készült „vendégajándékul” — mint bevezetésében olvasható — az 1958-ban elhunyt zürichi komparatista professzor, Fritz Ernst és a nyugatnémet komparatizmus vezető alakja, a tübingiai Kurt Wais szerkesztésében. A német összehasonlító kutatás — bár igen jelentékeny múlt századi hagyományokra hivatkozhatik — a franciához vagy újabban az észak-amerikaihoz (sőt a hollandihoz) képest szegényes, nincs önálló folyóirata sem. A zürichi és a tübingiai komparatisták a *Revue de littérature comparée* és a *Comparative Literature* szerény paraleljének kívánják tekinteni időnként kiadott „évkönyvüket”, melynek második kötete ismertetésünk tárgya. Az első még 1951-ben látott napvilágot.

Az 1958. évi kötet kilenc tanulmányt, két megemlékezést és két beszámolót tartalmaz. A tanulmányok többsége a francia és német irodalom kapcsolatainak története körében mozog, módszerük ennek megfelelően túlnyomórészt filológiai-történeti, a nyugati polgári kutatásban újabban előretört elméleti jellegű amerikai módszert, illetve annak néhány jellemző vonását csak Werner Paul Friederich (Chapel Hill, USA) beszámolója emlegeti (*Zur vergleichenden Literaturgeschichte in den Vereinigten Staaten*), nem mondva többet az amerikai irányról, mint amennyit nálunk már tudnak róla. Módszertanilag Walter Höllerer (Frankfurt a. M.) tanulmánya érdemel figyelmet, nem eredményessége, hanem a többiekétől eltérő volta miatt. Erre a maga helyén még vissza kell térnünk. Ideológiai szempontból a kötet általános jellemzője az, hogy még a polgári irodalomtudományon belül is inkább konzervatív, esetleg kimondottan regresszív nézeteket képvisel.

Az első tanulmányt (*Die Entdeckung der Volkspoesie im 18. Jahrhundert*) Fritz Ernst, a zürichi egyetem elhunyt komparatistája írta, aki a klasszicizmus és romantika korának, valamint Svájc irodalmi közvetítő szerepének ismert szakértője volt, írásait az ötvenes évek folyamán főleg a Neue Zürcher Zeitungban közölte. Róla írt megemlékezésében tanítványa, Daniel Bodmer felhívja a figyelmet azokra a kapcsolatokra, melyek Fritz Ernstet korábban Fernand Baldensperger-hez kötötték. Itt közzétett tanulmányában finom történeti-filológiai elemzéseket találunk a népköltészet belépéséről a XVIII. századi világirodalomba; főleg Percy és Herder népköltészeti publikációinak összefüggéseivel foglalkozik. Azonban a faktuális filológián túl egy szóval sem terjeszkedik ki a népköltészet feltűnésének ideológiai-politikai okaira vagy következményeire, azokra az antifeudális tendenciákra, amelyek már Percynél jelentkeztek, a kontinensen elterjedő angol balladaköltészet ihletésére pedig főleg a német költészetben alakultak ki. A következő tanulmányíró, Elizabeth M. Wilkinson (London) Coleridge Németországra és a német irodalomra vonatkozó feljegyzéseinek editorális és textológiai problémáiról

* Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte. II. Folge. Herausgegeben von Fritz Ernst und Kurt Wais. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1958. 199.

számol be, a tárgy igen beható ismeretével (*Coleridge und Deutschland, 1794–1804. Zum ersten Band der Gesamtausgabe seiner Notebooks*). A svájci Ernst Merian-Genast (Basel) műfordítási kérdésekről értekezik, kétféle gyakorlatot különböztetve meg. Az egyik, mint Schleiermacher mondta, lehetőleg „békén hagyja az író, és az olvasót közelíti hozzá”, a másik az olvasót hagyja békén és az író közelíti feléje. Az első, az idegen műhöz, stílushoz, formákhoz való alkalmazkodás a szerző szerint inkább a német műfordítás-irodalom sajátja, a másik, az idegen szöveg áthasonlítása a hazai formákhoz a hazai hagyományhoz, inkább a franciáé. Tételét Merian-Genast számos érdekes és szemléletes példával illusztrálja, míg végül, Rilke Valéry-fordításainak példáján arra a ki nem mondott következtetésre jut, hogy a tulajdonképpeni műfordítás: „újra-költés”, amelyhez azonban az szükséges, hogy a fordító költői lehetőségei megközelítsék az eredetiét, vagy éppen felérjenek vele.

Walter Höllerer (Frankfurt a. M.), akit a nyugatnémet irodalomtudomány ma komparatistaként tart számon, a kötet egyetlen nem történeti-filológiai módszerű tanulmányának szerzője. Tulajdonképpen egy archetípusról, a „sokat tapasztalt” emberről és a megváltó nevetés motívumáról ír (*Die Bestie und das Lächeln. Honorio und der Veteran*) nagy nemzetközi anyag felvonultatásával, de főleg Goethe *Novellájának* és Balzac *Une Passion dans le Désert* c. elbeszélésének összehasonlítása kapcsán, az „irodalom-morfológia” módszerével élve. A különböző korszakokban megjelenő közös alakzatok e kutatása önmagában nem volna helytelen, ha a szerző tisztázná felhasználásuk funkció-különbségét is, azaz ugyanannak az alakzatnak történeti más-jelentésére is rámutatna. Ő azonban éppen ellenkező irányba halad. „A korszakok tehát — olvashatjuk konklúziójában — nem olyan alapvetően különbözők. A nyelvi műalkotások morfológiájában ósrégi modellekkel találkozunk, amelyeket, ellenkező eszközökkel és hangsúlyokkal, mindig újra kell teremteni. Míg a *Novella* végén a pietizmus és humanizmus és a késő-goethei keleti bölcsesség szellemei gyülekeznek össze; Balzac veteránjának története körül a settecento-felvilágosító, a modern szkepticizmus és a pszichologizmus szellemei; e szellemek mögött régi varázs-parabolák állnak a tigris-emberről, a párdúc-emberről, a farkas-emberről, az elvarázsoló és megváltó mosolygásról, nevetésről, és sírásról” — Honorionál is, Balzac veteránjánál is. Szerintünk az alakzatok értelme és igazi jelentése éppen a történeti vizsgálattal elemezhető ki, egyébként összegyűjtésük és összehasonlításuk inkább csak érdekes időtöltés marad.

Hansres Jacobi (Zürich) Sainte-Beuve pályájának indulásával és Goethehez fűződő szellemi kapcsolataival foglalkozik (*Sainte-Beuves Bemühungen um den deutschen Geist*), Kurt Wais (Tübingen) nagy tanulmánya pedig a francia felvilágosodás németországi utó-történetével Feuerbachtól Nietzscheig (*Das Schrifttum der französischen Aufklärung in seinem Nachleben von Feuerbach bis Nietzsche. Ein Kapitel deutsch-französischer Begegnung*). Kurt Wais írása érezhetően a nyugatnémet és francia barátkozás jegyében készült, igen érdekes anyagon szemléltetve főleg a XVIII. századi francia materialisták késői hatását a német gondolkodásban, mely mintegy visszahatás is volt a német klasszikus filozófia franciaországi hatására, s a tanulmány ki nem mondott tendenciája szerint mintegy előzménye a német egzisztencializmus napjainkban jelentkező francia hatásainak. Aránylag kis teret kapnak a tárgyalásban a századközépi német mechanikus (vulgáris) materialisták, bár néhány érdekes összefüggésre itt is fény derül. A roppant erudícióval megírt tanulmány csak elvi célkitűzését nem éri el, azt tudniillik, hogy bemutassa, mint lesz az összehasonlító irodalomtudomány a „nemzeti sors” tanulmányává.

Luigi Capuana, a szicíliai verista író közvetítő szerepével foglalkozik Dino Otter (Torino) készülő monográfiájának néhány bemutatott részletében (Luigi Capuana als Mittler); Marius-François Guyard (Paris), a *littérature comparée* kérdéseivel foglalkozó

ismert kis összefoglaló mű szerzője itt most Maurice Barrès angol irodalmi *élményeit* tárgyalja (Maurice Barrès et les lettres anglaises), melyeknek érdekességét az a tény ad, hogy a francia író csak igen gyöngén tudott angolul. Johannes Hösle (Milano) szorgalmas adatgyűjtése nyomán érdekes kép bontakozik ki a századeleji német nyelvű költészet megítéléséről a francia kritikában (Die deutsche erzählende und lyrische Dichtung der Jahrhundertwende im Spiegel französischer Zeitschriften von 1900 bis 1914). A felsorakoztatott adatok azt bizonyítják, hogy a francia kritika különös figyelemmel fordult az osztrák költészet felé, sőt kiemelte „az osztrák szellem rokonságát a franciával”, amit a szerző részben politikai okokkal magyaráz: az osztrák-német kultúra „európaibbságának” szándékolt hangsúlyozásával a porosz hegemonia alatt álló Reich irodalmához képest. Elfelejtí az azonban a szerző, hogy a századelő az osztrák polgári irodalom fénykora volt, érthető tehát pusztán művészi szempontból is, ha a francia kritika kedvezően fogadta.

A tanulmányok után ismét Daniel Bodmer megemlékezése következik, ezúttal Louis Paul Betzről, Zürich első komparatistájáról, akinek munkássága szintén elsősorban a francia-német kapcsolatokra terjeszkedett ki. Mint elzászi szülők amerikai születésű gyermeke több „anyanyelv” birtokában mintegy predesztinálva volt arra, hogy komparatista legyen, s bár munkássága sem volumenét tekintve nem nagyon nagy, sem színvonala szempontjából nem ugyanolyan, mint a vezető komparatistáké, tőle indul ki a diszciplína történetében néhány kezdeményezés, így pl. a nemzetközi összehasonlító bibliográfiák összeállítása; ebben Baldensperger előbb társa, később követője és folytatója lett.

A beszámolók közül felkeltheti figyelmünket végül A. van der Lee (Utrecht) írása a németalföldi komparatistikáról (Zur Komparatistik im niederländischen Sprachraum), amely rövid történeti áttekintés után a nemrégén nálunk járt W. A. P. Smit és a germanista H. Sparnaay által 1948-ban alapított utrechti összehasonlító irodalomkutatási intézet tevékenységét ismerteti. Ebben a nagy komparatista szakkönyvtárral rendelkező intézetben öt kutató: egy germanista, egy anglista, egy romanista, egy németalföldi szakértő és egy klasszikus filológus működik, hogy megfeleljen a diszciplína követelte nyelvi sokoldalúságnak. Az egyéni kutatás számára terjedelmes kartotékrendszerben foglalják össze a nyugati irodalmi kapcsolatokat, tanulmányorozatot adnak ki *Studia Litteraria Rheno-Traiectina* címen (ebben 1958-ig három munka jelent meg), valamint állandó komparatista bibliográfiát adnak ki a Hollandiában, Flandriában és Dél-Afrikában közölt publikációkról. Időszaki kiadványuk tájékoztat az intézet új beszerzéseiről, tartalmilag is bemutatva az összehasonlító problematikájú újdonságokat. A Chapel Hill után az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szervezeteinek Utrechtben tartott kongresszusa (1961) bizonyítja, hogy a komparatizmus egy aránylag szerény és területileg korlátozott, de intézményes kutatási szerve is mennyire föl tudja kelteni és ébren tudja tartani világszerte a diszciplína művelőinek érdeklődését.

HOPP LAJOS

A FRANCIA ÖSSZEHASONLÍTÓ ISKOLA

Institut de littératures modernes comparées. Paris

1962-ben, többhónapos franciaországi tanulmányutam során meglátogattam a Sorbonne Összehasonlító Irodalomtörténeti Intézetét. Az itt folyó munkával Charles Dédéyan professzor és munkatársai ismertettek meg; az Intézet másik professzora, Étiemble, éppen Budapesten tartózkodott a Nemzetközi Összehasonlító Konferencián, amelyről visszatérte után elismerően számolt be. Vele személyesen nem találkoztam, mivel rövid párizsi időzése után New Yorkba utazott. A szorosabban vett intézeti munkán kívül megismertem az összehasonlító tárgykörű előadások programját, részt vettem néhány előadáson, s így némi képet alkothattam a Sorbonne-on folyó összehasonlító irodalomtörténeti oktatásról. Erről számolok be röviden az alábbiakban.

A francia összehasonlító iskolát nem szükséges hosszasan jellemezni. Elegendő a *Revue de littérature comparée* (1921) alapítóra, F. Baldensperger és Paul Hazard nevére, továbbá P. Van Tieghem és Jean-Marie Carré munkásságára hivatkozni. A nemrég elhunyt Carré professzor a Sorbonne-on egész generációt nevelt föl; jobbára az ő tanítványai töltik be a katedrákat a francia felsőoktatásban. Ismeretes, hogy az összehasonlító irodalomtörténetből való vizsga Franciaországban kötelező azok részére, akik középiskolai tanári oklevelet kívánnak szerezni, ill. az összehasonlító irodalmi oklevél részeként szerepelhet — akár a modern irodalmakból, akár az élő nyelvekből szerzett — tanári licenciátusnak. Érthető tehát az a nagyfokú érdeklődés, amely az egyetemi értekezések témaválasztásában mintegy másfél évtizede megnyilvánul; kb. 1946 óta több mint kétszáz doktori tézist nyújtottak be a Sorbonne-on összehasonlító irodalmi tárgykörből. Megállapítható, hogy a francia egyetemeken az utóbbi időben nagyot fejlődött az összehasonlító irodalomtörténet oktatása, amelyet korábban a Collège de France-ban P. Hazard és Marcel Bataillon személye képviselt. A Sorbonne-on kívül még Lyon, Strasbourg, Toulouse, Bordeaux, Dijon, Lille (Voisine), Grenoble stb. egyetemén tanítják az összehasonlító irodalmat. A Párizsi egyetemen szerzett tapasztalataim szerint a hallgatók ezeket az előadásokat szívesen és nagy számban látogatják, a gyakorlatokon, szöveg-explikációkon felkészülten és aktívan vesznek részt.

Alkalmam volt betekinteni az egyetemi előadások néhány évre visszamenő programjába a Sorbonne-on. 1957—1963 közötti tanévekben néztem át az összehasonlító irodalom előadás-rendjét. A tanulságok hasznosak és érdekesek. A program természetesen az Intézet professzorainak és tanszemélyzetének előadásaira épül. De a programban az egyes nemzeti irodalmak kurzusaiból is szerepelnek azok az előadások, amelyek összehasonlító jellegűek. Így nemcsak az fordul elő, hogy az összehasonlító irodalom tanára valamely nemzeti irodalom oktatásában is részt vesz, hanem a fordítottja is. Az egyes intézetek, tanszékek közötti együttműködés következtében az Intézet által félévenként meghirdetett előadás-program változatosabbá, bővebbé válik.

Tartalmi, tematikai szempontból a program általában megfelel annak az irányzatnak, amit a nemzetközi szakirodalomban „école française” néven szoktak emlegetni.

A franciák Baldensperger-től Carré-n át egészen Dédéyan-ig előszeretettel foglalkoznak az ún. „fortune littéraire”-rel, vagyis azzal, hogy mi lett a nagy írók életművének sorsa saját hazájukon kívül. Az „influence et succès” kutatását maguk a franciák is „genre français”-nek nevezik. Az utóbbi évtizedben azonban úgy látszik, mintha ez a „influence et succès”-kutatás iránti érdeklődés áttevődne az idegen nemzetek tolmácsolásának kutatására; Marius-François Guyard, strasbourgi professzornak, Carré tanítványának szavaival: „Vers 1950, à l'intérieur même du comparatisme français, l'intérêt semblait se déplacer de ces études d'influence et de succès vers l'interprétation des nations étrangères. C'est dans cette direction en particulier que Jean-Marie Carré, auteur de Goethe en Angleterre, avait engagé plusieurs de ses élèves.” (*La littérature comparée* 1961. Presses Univ. de France, 120.) Az összehasonlító irodalomnak ez az értelmezése, a kutatást két vagy több irodalom közötti kapcsolatok vizsgálatára korlátozza. (Ezt a kutatási módszert részletesen jellemzi M. Guyard, im. 9—26. l. — A „francia iskola”-ról vö. J. Voisine, *Revue de l'Enseignement Supérieur* 1957., 64—67.)

Mindenesetre a francia kutatási terület kiszélesedéséről van szó, s annak a nézetnek a módosulásáról is, amely sokáig nem akart tudni a külföldi irodalmakról. Ma amikor az irodalmi áramlatok, stílusok és formák történetéről annyi vita folyik, szétfoszlanak az egyes nemzeti irodalmak elszigeteltségéről vallott nézetek. S ez, mint Voisine mondja — elsősorban a francia irodalomra érvényes —, amelyről sokáig azt hitték, hogy mivel olyan sokat adott, keveset kapott. Ebben az irányban halad M. Guyard is, amikor az összehasonlító irodalom jövődő perspektíváit körvonalazva írja: „Chacun sent bien que les échanges culturels sont un des fragiles espoirs de l'humanité. Le comparatisme, en écrivant l'histoire des relations littéraires internationales, montre qu'aucune littérature n'a jamais pu s'isoler sans s'étioler et que les plus belles réussites nationales ont toujours reposé sur des apports étrangers, qu'elles les assimilent ou qu'elles s'affirment plus nettement contre eux et grâce à eux” (im. 122). Guyard-t a „nemzetközi irodalmi kapcsolatok történeté”-nek tanulmányozása vezette arra a felismerésre, amire az imént Voisine professzor véleményével kapcsolatosan is utaltunk.

Szükséges volt erre kitérnünk, mivel az Intézet programjában az új tendenciák is érvényesülnek. Néhány évvel ezelőtt Dédéyan előadást kezdett *Introduction à la littérature comparée* címmel. Tárnya: Dante en Angleterre. Ez a téma ebben a tanévben is napirenden van. Ilyen s ehhez hasonló típusú, átmenő előadásokat tartott még: Rilke et la France; Victor Hugo et l'Allemagne; Stendhal et l'Italie; l'Italie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal címmel. L'Angleterre dans la pensée de Diderot már abba a műfajba tartozik, melytől az amerikai komparatisták meglehetősen idegenkednek, és óvják tőle francia kollégáikat.

Egy másik csoportba foglalhatók az összehasonlító irodalomtörténetírás általánosabb, kisebb részben elméleti jellegű témái. Ilyenek pl. Roddier, *Principes d'une histoire comparée des littératures européennes*; Étiemble, *Questions de poétique comparée*, — *Nouveaux aspects du Mythe de Rimbaud (la crise de l'intelligence au XX^e siècle)*, *Textes relatifs au mythe de Rimbaud à l'étranger*; Ch. Dédéyan, *L'imagination fantastique à l'époque romantique*. Az irányzatok, párhuzamos jelenségek vizsgálata közül a romantika részesül előnyben. Palacio, Dante et son oeuvre dans le romantisme anglais; Fabre, *Romantisme français et romantisme polonais*; Bourilly, *Le romantisme polonais*, — *Le théâtre de J. Słowacki*, — Mickiewicz et Krasiński; Lacant, *Le drame romantique*: Lorenzaccio stb. A romantikus dráma mellett a klasszikus tragédiáról szólnak: Roddier, *La tragédie classique de Garnier à Goethe*; Body, *Tragédie antique et tragédie classique*, — *Explication d'auteurs d'Euripide à Racine*.

Az általános, eszmetörténeti vonatkozású előadások sem mellőzöttek. A L'idée du progrès au XVIII^e siècle c. témával hárman is, Grange (textes, exposé), Rousseau (textes), Lacant (exposé) foglalkozott. Étiemble *L'Orient philosophique au XVIII^e*

siècle, Dédéyan La réaction individualiste et antirationaliste dans la littérature européenne dans la deuxième moitié du XIX^e siècle c. témáról adott elő. A reneszánsz korszakot csupán Lacant, Italianisme et Humanisme latin au temps de Du Bellay c. kollégiuma képviseli.

E főbb típusokkal lehetne az Intézet előadás-programját röviden jellemezni. Ezekhez járulnak a különféle „explicatio”-k. Pl. Dédéyan, Explication d’auteurs d’oral (Dante, Shelley, Monti, Manzoni stb. Les Chouans etc.). — Gillet, Explication de textes d’oral (Dante, Milton, Hugo); Expl. d’auteurs d’oral (Monti, Algarotti etc.). — Rousseau, Explication d’auteurs d’oral (Klopstock, Hugo etc.); Les voyageurs en Orient (textes allemands); Shelley (Dante en Angleterre, textes). A gyakorlatok természetesen az egyes előadásokhoz kapcsolódnak, mint pl. Étiemble, Explication de Gourmont etc., vagy Lacant, Schiller: Kabale und Liebe, és Roddier, Explication de textes étrangers (Milton et Goethe).

Külön helyet foglalnak el ezen belül az egyes nemzeti irodalmak oktatására, megismertetésére rendeltetett órák. Szinte hagyományosak Aubrun, Explication de textes espagnols címen meghirdetett órái. A külföldi lektorok számának növekedése következtében ez évtől kezdve már az előadások rendjébe került az Explication des auteurs russes (Markovitch) és Introduction à l’histoire de la littérature hongroise (Gorilovics) oktatása is. Számunkra öröndetes tény, hogy újra megindult a Sorbonne-on a magyar irodalom oktatása, nyelvgyakorlatokkal és szövegmagyarázatokkal egybekötve. S ami még biztatóbb, érdeklődést is tanúsítanak iránta.

Az Intézet előadás-programját szemügyre véve megállapítható, hogy gazdagsága mellett szegényes az elméleti témákban. Sokrétű tematikája rendkívül figyelemreméltó, de nem érezni egy átfogóbb, évekre előremutató, tervszerű elgondolás szabályozó tendenciáját. A program összeállítása inkább az elérhető erők alkalmoszerű összegyűjtésének a vetülete. Persze nem könnyű feladat, nálunk is nehézségbe ütköznék — ha volna egy ilyen egyetemi tanszék — a tematika kidolgozása és megvalósítása. Tapasztalatnak mindenesetre hasznos a Sorbonne Összehasonlító Irodalomtörténeti Intézetében folyó munka áttekintése és közelebbi megismerése. Egyszer talán hasznosítható lesz nálunk is.

Tudnivaló, hogy 1946-ban a Budapesti Bölcsészkaron is létrehoztak egy Összehasonlító irodalomtörténeti tanszéket Turóczi-Trostler József vezetésével. Volt egy folyóirata is, *Cahiers de Littérature comparée*. Ez a kezdeményezés jelképe volt annak a nemzetközileg is elismert hagyománynak, amivel a polgári magyar irodalomtörténetírás rendelkezett. Korán, csendesen múlt ki ez a tanszék; lapjából 1948-ban megjelent egy szám, emléknék, hogy emlékeztesse az utódokat; ez mégsem volt valahogy rendjén való...

1961-ben egy magyar irodalomtörténész küldöttség részt vett az Association Internationale de Littérature Comparée utrechti kongresszusán. Az elmúlt év végén Budapesten megrendezett Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Konferencia és előkészülete már egy új korszak kezdetét jelentette a magyar marxista összehasonlító irodalomtörténeti kutatásokban. Az eredmények, adósságok és feladatok mérlegének összeállításával folyamatosan foglalkozik az Akadémia I. osztálya keretében működő Összehasonlító munkabizottság. A kutatógárda pedig már az 1964-ben Fribourgbán megrendezendő nemzetközi kongresszusra készít elő egy 40—50 íves kötetet a hazai eredmények számbavételével. Rendkívül kedvező és biztató jelenségek ezek.

Az utánpótlás nevelésének elősegítésére azonban gondolni kellene, mert az nem folyhat olyan rendszertelenül, mint eddig folyt. Érdemes lenne az egyetemi oktatás keretében is módot találni a marxista irodalomtörténeti kutatások eme korszerű ágának felkarolására — még egy külön tanszék felállítása nélkül is. Az egyes magyar vagy a modern filológiai tanszékek munkáján belül is törekedni lehetne az összehasonlító irodalomtörténeti témák, előadások, gyakorlatok kialakítására és az oktatószemélyzet ilyen irányú ösztönzésére.

GYERGYAI ALBERT

„ROUSSEAU ÖRÖKSÉGE”

A magyar Rousseau-kutatók, ismerők és olvasók bizonyosan örömmel fogadták azt a hosszabb összefoglalást, amely a Világirodalmi Figyelőben a fenti címmel próbált számot adni a legújabb évek és évtizedek külföldi és magyar Rousseau-irodalmáról. A cikk, ígéretéhez híven s a többszörös Rousseau-évfordulók kínálkozó alkalmából, szép számmal hoz új vagy kevésbé ismert címeket és neveket a tekintélyes Rousseau-irodalom ma is bőséges terméséből, s ezek a címek és nevek, a hibák és a hiányok helyesbítésével, talán alkalmasak is lesznek a magyar Rousseau-kutatás újból való megindítására. Épp ezért, míg nem késő, hadd jegyezzük fel sebtében azokat az észrevételeket, amelyek e hasznos cikk adatait és állításait részben kiegészíteni, részben helyreigazítani óhajtanák.

I. Mindjárt a cikk első lapja azt állítja Pierre Burgelin valóban fontos művéről (*La philosophie de l'existence de J. J. Rousseau*, 1952), hogy az „Rousseau-ban az egzisztencializmus egyik kezdeményezőjét keresi”. Bármily kedvelt fogalomná vált is ez a mindenre alkalmazható s mindenre alkalmazott egzisztencializmus, s bármily sokféle s ellentmondásos nézetet, eszmét és rendszert takar, egy bizonyos, hogy Burgelin könyve semmiféle mai keletű „egzisztencializmussal” nem foglalkozik, hanem, ettől függetlenül, Rousseau „filozófiáját” vagyis gondolatrendszerét igyekszik összefüggően bemutatni és pedig nem időrendben, hanem a lényeges témák, elsősorban a „lét” témája szerint, amely a többinek is értelmet ad. Burgelin ugyanis azt állítja, a német Ernst Cassirerrel egyetértően, hogy az oly gondolkodóknál, mint Rousseau, a mű nem választható el személyes és eleven gyökerétől. Rousseau a „létben” keresi és találja meg a boldogságot, ami már egymagában is megkülönböztetné a jelenkori egzisztencialistáktól: minden egyes művében, de főképp az *Álmodozásokban*, maga a lét és az emlékezés a boldogság forrása s azt tartja a legboldogabbnak, aki „mindenkinél inkább érezte az életet”. Ugyanabban a bekezdésben egy másik nagy mai Rousseau-kutató, Robert Derathé is szerepel, csak az a kár, hogy egy kevésbé jelentékeny írásával, nem pedig tulajdonképpeni főművével (*Le Rationalisme de J. J. Rousseau*, 1948), amely annak idején olyan jogos feltűnést keltett, s amely a pusztán „érzelmes” Rousseau-felfogással szemben a genfi filozófus kevésbé ismert racionalizmusát bizonyítja, pontosabban értelem és érzés állandó együttműködését, amely ha nem is Descartes-hoz, de legalább Malebranche-hoz próbálja őt közelebb hozni. S ugyanezen a lapon, bizonyosan elnézésből, a cikk úgy mutatja be Jean Guéhenno igen szép Rousseau-életrajzát, mintha csak egy kötetből állna „Grandeur et misère d'un esprit” címmel, holott három kötetből (újabb kiadásában, 1962-ben, már csak két kötetből) áll, s a közös „Jean-Jacques” címen kívül mindegyik rész külön címmel foglal helyet az egészben. (I. *En marge des Confessions*. II. *Roman et vérité*. III. *Grandeur et Misère d'un esprit*.) Viszont a könyv, az egész nagy, két- vagy háromkötetes könyv értékelésében teljesen egyetérthetünk a szerzővel: elra-

* Hozzászólás Dobossy László *Rousseau öröksége* c. cikkéhez (VF, 1962. 4. sz.)

gadó közvetlensége és mély átélése révén kevés Rousseau-ról szóló mű lehetne alkalmasabb arra, hogy Rousseau-t a maga egészében megérttesse az olvasóval. Egyébként egy már régebben megjelent tanulmánykötetében Jean Guéhenno megvallja, hogy „tíz évig élt Jean-Jacques társaságában” s az emberi sors és az őszinteség „nagy tanúját” tanulmányozta benne, aki „úgy kezd, mint Dosztojevszkij és úgy végzi, mint Kafka”.

A cikk nagy része, ígérete ellenére, nem annyira magával a Rousseau-irodalommal foglalkozik, mint inkább a közismert Rousseau-művek méltatásával. Kár, hogy például a *Uj Héloïse*-t nem egészen pontosan elemzi, — pedig ez a hatalmas regény, sok évi elhanyagoltság után, újabban nem egy Rousseau-kutató figyelmét vonta magára (így a „Classiques Garnier”-sorozat is új kiadásra érdemesítette, nálunk pedig Heller Ágnes igyekszik új megvilágításban bemutatni). A cikk ugyanis többek közt azt állítja, hogy a regény szerelmei „inkább az életről mondanak le, minthogy beszennyezni hagyják érzelmeiket”, holott sem Julie, sem Saint-Preux nem mond le az életről; Julie véletlenül hal meg, valóságos Deus ex machina-ként, Saint-Preux viszont csak átmenetileg foglalkozik az öngyilkosság eszméjével, túléli kedvese halálát s egyszer talán majd Claire-t veszi feleségül — vagyis egyiknél sincs szó „áldozatról”. S hogy Julie mit mondott férjének leánykori szerelméről, ballépéséről s a Saint-Preux-vel való viszonynak a gyümölcséről, s hogy mennyit tudott mindebből a férj akár a házasság előtt az apától és a cselédségtől, akár a házasság után Julie-től, azt a regény, illetve Rousseau teljesen s végig homályban hagyja, sőt ezt teszi az utolsó három résznek, Julie vívódásának, a cselekmény feszültségének s a szerelem és a kötelesség állandó harcának rugójává, a regényes félhomálynak s titokzatoságnak a forrásává. Épp ezért nehéz eldönteni, ki mondta el, mennyit mondott s mikor mondta el Julie „titkát”: az elemzés túlságosan egyszintű és egyoldalú, a regény viszont sokrétű, bonyodalmas, és árnyaltos és megérdemelné, hogy nálunk is új és elfogulatlan szemmel olvassák. S végül Saint-Preux nem „három évig”, hanem, a regény kissé ellentmondásos számadatai szerint, legalább négy évig utazik, viszont Julie hat évi, Saint-Preux maga nyolc évi távollétre hivatkozik, mindenesetre három évnél tovább, hiszen Julie már öt-hat éves gyermekeket mutat be barátjának.

A cikk nyolcadik s kilencedik lapján a szerző „rejtélyesnek” tartja egyrészt a *Vallomásoknak* „vádoló szándékú öngazolását”, másrészt „befejezetlenségét”. Ezen a „rejtélyen”, tudtommal, nemigen akadt fel a Rousseau-kutatás, mert hisz a műnek mind szándéka, mind befejezetlensége világos és különösebb magyarázatra nem szorul: angliai útja után, de már részben előtte is, Rousseau minden írása öngazolás, s a *Vallomások* befejezetlensége részben nem is oly alaptalan üldözési mániájával, részben a külső körülményekkel, részben a vélt vagy valóságos ellenségek tiltakozásával magyarázható. Valóban „elhagyta mindenki”? „senkinek sem panaszkodhatta bánatát”? Utolsó percéig a Rousseau-rajongók, a hívek és a pártfogók egész serege vette körül, s Ermenonville-ben, halála színhelyén is, Girardin márki volt a védelmezője. Ugyancsak bizonytalanságban hagyja a cikk a kevésbé tájékozott olvasót, mikor a genfi filozófus „egyik utolsó párbeszédéről” s e párbeszéddel kapcsolatban „egy elképzelt olvasóról” szól; nem lenne-e érthetőbb ez a mondat, ha pontosan megjelölné, hogy itt a már elborult elméjű Rousseau híres *hármás* párbeszédéről van szó, amely *Rousseau juge de Jean-Jacques* címmel az önvédelmi iratok közt szerepel, s amelyben Rousseau három hosszú dialógus formájában egy „francia” kortárs előtt „Jean-Jacques”-ot védi és magyarázza, mint ahogy már az *Uj Héloïse* második előszavában is ezzel a kedvelt műfajjal élt, hogy eszméit és elméleteit pro és contra megvilágíthassa.

II. A cikk, mindjárt az elején, sajnálja, hogy a magyar Rousseau-irodalom „nem kapcsolódott be kellőképpen a Rousseau-kutatás nemzetközi megújulásába” s hogy, Rácz Lajos halála óta nem lát érdemleges munkát e téren. Legalább olyan sajnálatos, hogy a cikk nem vesz tudomást sem a magyar Rousseau-irodalom legfrissebb jelenségeiről,

sem a külföldi Rousseau-isták és éppen a legújabbak egy tetemes részének igen jelentős tevékenységéről. Ami Rácz Lajost illeti (1864—1934), ő valóban megérdemli mind a magyar, mind a külföldi Rousseau-barátok elismerését, hisz életének vagy huszonöt évét szentelte a genfi filozófusnak, lefordította több nagy művét, megírta kétkötetes életrajzát (1928), évtizedeken át összegezte, a genfi Rousseau-társaság *Annales*-jainak a hasábjain a magyar Rousseau-irodalom kisebb-nagyobb fontosságú jelenségeit, sőt nemegyszer eredeti kutatásokkal is hozzájárult egyes Rousseau-problémák tisztázásához (mint például Rousseau „magyar barátjának”, a titokzatos Sauttersheimnek közelebbi ismeretéhez). Ily érdemes Rousseau-kutatóval, mint ez a szerény és fáradhatatlansáross-pataki filozófus, pillanatnyilag nem dicsekedhetünk, viszont a magyarországi Rousseau-kultusz Rácz Lajos halálával sem szűnt meg. Főképp a felszabadulás óta nem egy Rousseau-fordítás jelent meg: a *Társadalmi Szerződés* két ízben is (1947 és 1958), az előbbi Radványi Zsigmond, az utóbbi Mikó Imre fordításában. Az *Emil* 1957-ben (Győry János fordításában) s a Rousseau-évben a *Vallomások*, igen szép és gondos kiadásban, Benedek Marcell és István fordításában, Szávai Nándor jegyzeteivel s eredeti nagy tanulmánynak számítható előszavával, amely már a legújabb Rousseau-kutatások alapján készült, s felfogásával és gondolatgazdagságával új utakat nyithat a magyar Rousseau-kutatásnak. Ugyancsak a Rousseau-évben folyóirataink nem egy komoly cikket vagy tanulmányt közöltek a genfi filozófusról: Baróti Dezső a *Nagyvilágban*, Ágoston György és Győry János, mindketten a *Köznevelésben*, s Szávai Nándor, aki egyébként egy kis Rousseau-monográfián dolgozik, a *Pedagógiai Szemlében*. Az Akadémia II. osztályának Rousseau-emlékülésén az előadók, Mátrai László, Szigeti József és Szávai Nándor, más-más szempontból bírálták és magasztalták Jean-Jacques-ot. S végül Eckhardt Sándornak a felvilágosodásról szóló műve óta legújabban Waldapfel József és Szauder József foglalkozik Rousseau jelentékeny szerepével mind a magyar gondolkodás, mind a magyar irodalom fejlődésében. Mindez nemcsak azt mutatja, hogy a Rousseau-kutatás ma sem szűnt meg nálunk egészen, hanem azt is, hogy megújulásának máris megvannak az alapjai.

III. A cikk legfőbb hiánya, hogy távolról sem ad számot a külföldi Rousseau-kutatás bámulatos gazdagságáról s hogy egy szóval sem emlékezik meg sem a Rousseau-év téméről, sem pedig a genfi Rousseau-isták egyéni vagy egyesített tevékenységéről. Majdnem két század késéssel, szülővárosa valóban lett Rousseau-nak: ott székel a Rousseau-társaság, amelynek folyóirata, az *Annales* híven tükrözi évről évre a Rousseau-kutatás eredményeit; ott van a legszebb Rousseau-múzeum, amelynek eredeti kéziratait mind számban, mind jelentőségben talán csak a neuchâtel-i könyvtárai múlják felül; s ott élnek ma századunk legelső Rousseau-szakértői, Marcel Raymond, Bernard Gagnebin s a fiatal Jean Starobinski, hogy csak a legkiválóbbakat említsen. Raymond-nak s Gagnebinnek köszönhetjük az új, teljes Rousseau-kiadást, amely ugyan Gallimard Pléiade-sorozatában jelenik meg, de a genfi Rousseau-társaság, a svájci kormány s a genfi kanton közös segítségével, s amelyből eddig már két vaskos, kétezer lapos kötet jelent meg, az elsőben az önéletrajzi, a másodikban pedig a szépirodalmi művekkel, míg a többi három kötet a politikai, a pedagógiai és az esztétikai műveket tartalmazná. Nemcsak a hú szövegek s az egyes művek elé írt tudományos bevezetések, hanem talán elsősorban a többszáz lapos jegyzetek valóságos eseménnyé emelik ezt a kiadást, amely az egész eddigi Rousseau-irodalmat számba vette s amelynek a jegyzetei többek között a mi Rácz Lajosunk Sauttersheimre vonatkozó adatait is idézik, hozzájuk téve azokat a még újabb adatokat, amelyek Sauttersheim azóta meglett leveleire vonatkoznak. Az egyes kötetek és művek elé a már említetteken kívül a legelső Rousseau-magyarázók írják a bevezetéseket és kommentárokat, így Burgelin és Derathé, Robert Osmond és Jean Fabre s természetesen Jean Starobinski, aki máris több tanulmányt s egy egész könyvet szentelt Rousseau-nak („J. J. R. — *La transparence et l'obstacle*”, 1957), amely, mint előszavában mondja, sem

életrajz, sem módszeres filozófiai magyarázat, hanem Jean-Jacques alkotásainak, szimbólumainak és eszméinek a legújabb, főképp lélektani s nemegyszer marxi módszerekkel való elemzése. Rousseau célja, hogy olvasója előtt „átlátszóvá tehesse a lelkét”, s vágyaival, vergődéseivel, képzelt és valóságos életének állandó azonosításával mintegy előre jelzi a mai nyugati élet és gondolkodás ellentmondásait. Ugyanaz a Starobinski azóta két új tanulmányt adott közre Rousseau-ról: az egyiket az *Annales*-ban, 1958-ban, „*J. J. R. et le péril de réflexion*” címmel, a másikat Gallimard-nál, 1961-ben, a „*L'oeil vivant*” című tanulmánykötetben, amely pár kisebb esszé mellett főképp Rousseau alkotás- és látásmódját elemzi. Bernard Gagnebin a jubileumi évre igen szép albumot is adott ki („*A la rencontre de Jean-Jacques Rousseau*”), amely afféle antológia Rousseau-nak és magyarázóinak szövegeiből, s amelyben e szövegeket szebbnél szebb fényképek illusztrálják. Ugyancsak Genfben zajlottak le nagyrészt a jubileumi év nagy ünnepei: a genfi egyetem s a szabadegyetem több előadással hódolt a genfi filozófus emlékének, s a helyi lap, a *Journal de Genève*, külön Rousseau-számot adott ki, tizenkét önálló cikkel, különböző nemzetiségű tudósoknak a tollából.

Franciaországban a Sorbonne s a francia Rousseau-társaság rendezett különböző ünnepeket, kiállításokkal, kirándulásokkal, zenei és prózai előadásokkal, amelyek Párizsban s környékén, Dijonban és a Royaumont-i apátságban váltogatták egymást. A folyóiratok s a kiadók szintén hozzájárultak a Rousseau-év teljességéhez. (Így többek közt a *La Pensée*, Georges Cogniot Rousseau-tanulmányával s a *Classiques du Peuple*-sorozat I. L. Lecerele kitűnő magyarázatos Rousseau-kiadásával, nem szólva a már említett monumentális Guéhenno-életrajzról, valamint Bernard Grothuyssennek posztumusz Rousseau-könyvéről (J. J. R. 1949). Az angolszászoknál a *Yale French Studies* Henri Peyre szerkesztette különszáma 14 tanulmányt hozott Rousseau-ról, s a cambridge-i R. A. Leigh új kiadását ígéri Rousseau levelezésének, mivel az eddig legjobbnak tartott húszkötetes Dufour—Plan-kiadást nem tartja sem teljesnek, sem megbízhatónak... Annak, aki csak messziről nézte, a Rousseau-év, az ünnepeken és a kiadványokon túl, több nagy tanulsággal is szolgált. Az egyik, hogy Rousseau ma is szenvedélyesen érdekli az irodalom és a filozófia világát, az ember éppúgy, mint életműve, mivel, mint Claude Lévi-Strauss, a nagy etnológus hangoztatta ünnepi előadásán, Genfben, Rousseau a megalapítója az emberre vonatkozó mai tudományoknak, a lélektannak és az etnológiának, a pedagógiának és az erkölestannak. Egy másik tanulság pedig az ünneplők mivoltából adódott: míg száz évvel ezelőtt a Rousseau-hívek nagy többsége főképp Rousseau líráját, stílusát, „énekét” tanulmányozta, a maiak, még a lélekbúvárok is, az egész Rousseaut s minden művét együttesen élvezik s magyarázzák: szót fogadnak Rousseau-nak, aki többször hangoztatja a maga legbensőbb énjének ellentmondástalan egységét s közelebb jutnak mind a genfi polgár, mind a mai ember megértéséhez...

Ernst Robert Curtius: Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert. Zweite Auflage, Francke Verlag, Bern. u. München, 1960.

Ernst Robert Curtius: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Zweite erweiterte Auflage, Francke Verlag, Bern, 1954.

Ernst Robert Curtius neve nem ismeretlen azok előtt, akik a francia irodalommal foglalkoznak: ő volt az, aki közvetlenül az első világháború után megjelent *Die Literarische Wegbereiter des neuen Frankreichs* c. munkájában külföldön szinte elsőnek ismertette a XX. századi francia irodalom később híressé vált képviselőit. Ez a könyv nemcsak az új iránt fogékony kritikust mutatta be, hanem azt az elzászi származású német gondolkodót is, aki szembeszállt honfitársai felületes vagy éppen nacionalistán elfogult Franciaország-képével, s bebizonyította, hogy a francia irodalmat nem kizárólag a dekadencia vagy a felületes eszprit jellemzi. Ezt a munkát, amely Gide, Rolland, Claudel, Suarès és Péguy első világháború előtt írt műveit elemzi, most ismét közreadta más, újabb tanulmányaival Proustról, Valéryről és a francia katolicizmus két olyan képviselőjéről, mint Jacques Maritain és André Bremond. A kötetet egy 1952-ben írt Visszatekintés zárja le, s ebben a szerző megmagyarázza munkájának keletkezését s revízió alá veszi hajdani értékelését. Proust, Valéry, Gide, R. Rolland iránti tiszteletet nem tépázták meg az évek, de Claudelt katolikus nacionalizmusa miatt elítéli.

A nyugateurópai irodalomról szólnak a második kötetben közölt tanulmányok. Különösen Goethével, Schlegellel, Stefan Georgéval, Hofmannstahllal, H. Hessevel, Emersonnal, Unamunoval, Charles Du Bos-szal, Ortégával, Joyce-szal, T. S. Eliot-tal, A. Toynbee-vel foglalkozik szívesen, de a kötetet egy Vergilius-tanulmány vezeti be, amellyel a nyugateurópai irodalom római forrására akar utalni.

Mi mindezeknek a tanulmányoknak a filozófiai alapja? Curtius a szellemtörténet képviselője, aki különösen Scheler filozófiáját értékeli nagyra és sok vonatkozásban egyetért Ortégával, de különösen Toynbee-vel. A szellemtörténetben az ösztön és az intelligencia „együttműködését” tartja alapvetőnek. „E lerövidített formula mögött — írja — valami mélyebb található: a metafizikus lényegösszefüggés a szeretet és felismerés között, amelyet Max Scheler alapozott meg filozófiailag.” Módszerének legfőbb ismertetőjelét az „átérzésben” látja, amelyet azonban objektívnek tart, mert a szerző nem elégszik meg a szöveg bizonyos részeinek pusztá kiemelésével, hanem megkeresi ezek mindenirányú összefüggéseit. A szövegben való elmélyedés és az összefüggéseknek ez a keresése — véleménye szerint — megmenti a kritikust attól, hogy saját korának előítéleteit alkalmazza régebbi művekre. Curtius harcol a tudomány objektivitásáért s az átélést (Erleben) a felismerés (Erkenntnis) kontrollja alá kívánja rendelni. Kétségtelen, hogy vizsgálataiban rágaszkodik a szöveghez, s a szellemtörténeti konstrukció nem torzíja el magát a szűken értelmezett elemzést. Az egyes művek elemzése tehát sokszor érdekes, az általános következtetések azonban idealista hiábavalóságok. Curtius komolyan veszi Ortega és Toynbee elmékedéseit a történelemről, s az angol polgári történetfilozófust tartja a mi korunk legszélesebb koncepciójú gondolkodójának. Ebből a filozófiai orientációból származik sajnos a sok laposság, amelyet Curtius tanulmányában megtalálunk. Nem rokonszenves a német irodalomkritikusnak az a leszűkítő szemlélete sem, amelyet az európai irodalomra alkalmaz. Igaz, senkitől sem lehet ma megkívánni, hogy Európa minden irodalmát ismerje, de Curtius saját ismereteinek korlátaiból is elméletet gyárt: számára Európa Bécsnél véget ér. Persze van szemléletének sok pozitív vonása is. Így például harcot hirdet a hitlerizmus

„tudományossága” ellen, amelyet elítél mindenféle szempontból. 1932-ben könyvet jelentetett meg *Deutscher Geist in Gefahr* címen, amelyet a náciok elítéltek s amint Curtius maga elmondja, emiatt persona ingratanak tekintették a Harmadik Birodalomban. Antifasiszta, humanista polgárról van szó tehát az ő esetében, aki a kultúra értékeit komolyan veszi s ez adja egész munkásságának pátoszt, mégha a szellemtörténeti szemlélet nagyon is viszonylagossá teszi eredményeit.

KÖPECZI BÉLA

hamisítja Lukács művének összképét is. Ezt a hamis képet Ludz bevezetése ki-fejezetten meg is rajzolja.

A kötetet egy teljesség igényével jelzett bibliográfia egészíti ki, amely azonban távolról sem teljes: az „irodalomszociológia” elméleti kérdéseivel foglalkozó munkákat — köztük a marxista irodalomelmélet klasszikusait és előzményeit — gyűjti össze, ám kizárólag a nyugati (elsősorban német) nyelven is megjelent anyagot ismeri és közli; de ez így is érdekes anyag-nak számít.

M. P.

Georg, Lukács: Schriften zur Literatursoziologie. Ausgewählt und eingeleitet von Peter Ludz. (Soziologische Texte, Band 9. — Herausg. v. H. Maus u. F. Fürstenberg) Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied, 1961. 568

A szöveggyűjtemény azért érdekes a magyar olvasó számára, mert néhány, ma már csaknem hozzáférhetetlen cikket is reprodukál, olyanokat, melyek Lukács kritikai és elméleti munkásságának történetében fontos szerepet játszottak (pl. a Linkskurveban megjelentek), vagy olyanokat, amelyek máig úgyszólván ismeretlenek maradtak. Ilyen az 1913-ban írott s a Frankfurter Zeitungban megjelent „Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos” c. esszéje, amely ugyan, éppen a filmművészet kibontakozása következtében, inkább tévedéseivel s be nem vált programjával hívja föl magára a figyelmet. Leg-alább első olvasásra. Mert az alaposabban olvasónak észre kell vennie, hogy a szellemes, mély megfigyelések és a következetesen felépített esztétikai konstrukció tévedéseiben is tanulságos anyagot ad. A másik érdeme ennek a cikknek az, hogy a maga korában ritka igényességgel, valódi filozófiai, esztétikai szemszögből közelíti meg a filmet: már művészetnek tekinti.

A kötetben közölt többi szöveg nagyrészt a közismert nagyobb munkák egy-egy részlete, töredéke, s ezeket a válogató P. Ludz úgy igyekezett rendbe állítani, hogy az „irodalomszociológia” sajátos koncepcióját illusztrálja vele. Lukácsot igen sokra tartja, de abban téved, hogy „tragédiájának” a politikai szolgálatot véli; eszerint kísérli meg Lukács munkáiból az „elvi”, „tisztán tudományos” értékű anyagot kihámozni a részletek összeállításában. Ezzel azonban nemcsak egy jelentős marxista irodalomelméleti és esztétikai kísérlet alól veszi ki a talajt s torzítja azt „irodalomszociológiává”, hanem meg-

J. Huizinga: Schriften zur Zeitkritik. Occident Verlag, Pantheon Verlag. Zürich—Bruxelles, 1948. 330

Ha nagy késéssel is, de érdemes tudomást szerezni arról, hogy megjelentek gyűjteményes kötetben J. Huizingának, a neves holland kultúrtörténésznek és kultúrfilozófusnak a kor művelődését bíráló írásai. Közülük az első, *Im Schatten von Morgen*, amely 1935-ben íródott, évtizedekkel ezelőtt magyarul is megjelent. Ebben a szerző a haladó polgár álláspontjáról bírálja a praefasiszta és fasiszta szellemi irányzatokat, az irracionizmus szellemi és lelki megnyilatkozásait, az antihumanizmus, barbarizmus számos mozzanatát, a kritikai gondolkodásmód háttérbe szorulását stb. Mai szemmel visszatekintve és mai eszünkkel újra átgondolva a könyv mondanivalóit, csak elismeréssel szólhatunk arról, hogy Huizinga számos kulturális bomlásjelenséget és krízistünetet már csírájában észrevett, felmutatott nemcsak a hitlerizmusban, de a nyugati polgári kultúrában is. S ez nagy szó akkor is, ha az okok nyomozásában nem halott a legmélyebbre.

A második mű, amelyet a szerző már hetven éves korán túl írt, könyvtárától megfosztva, súlyos egészségi állapotban a háború alatt, a *Geschändete Welt* a kultúrkritika mellett a háború utáni fejlődés perspektíváit mérlegeli, természetesen saját keresztény-humanista, liberális-demokrata világszemléletének nézőpontjából. E fejtegetések — részben a szerző ideológiai korlátai következtében, amelyek itt erősebben kiütkeznek, mint *A holnap árnyékában* című írásában — keveset mondanak nekünk, vagy éppen ellenvetésünket váltják ki. Így is van azonban néhány értékes részlete. Érdekelhet például a *Der Sprachbegriff Kultur* című fejezet, amely nagy tudással tárgyalja a *kultúra szó*- és fogalomtörténetét és a vele ekvivalens fogalmakat: civilization, civiltà.

A Huizinga-műveket holland eredetiből neves szerzők fordították németre. Az elsőt Werner Kaegi, az ismert történész, Huizinga történetírói irányzatának követője, a másikat Wolfgang Hirsch.

Nagyon is szükséges volna Huizinga kultúrkritikájának alapos, elemző értékelése.

N. Gy.

Walter Muschg: Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, Sammlung Piper, 1961.

Walter Muschnak, a kiváló svájci irodalomtörténésznek nem egy újabb műve jól ismert Magyarországon, a *Die Zerstörung der deutschen Literatur* c. tanulmánykötete és a hatalmas arányú *Tragische Literaturgeschichte* megbecsülést szerzett neki a mi irodalomtörténészeink közt is. Bár igen sokban nem értünk egyet szempontjaival, — egy bizonyos protestáns színezetű konzervativizmus jellemzi, értetlenséget tapasztalunk a szocialista országok iránt, de fasizmusellenessége, erkölcsi komolysága, nagy anyagismerete, átfogó látása, az irodalmi folyamatokat, író-típusokat megragadó elemző készsége becsültté teszik.

Új könyve, részint korábbi tanulmányok újranyomása és átdolgozott változata; egy nagyszabású bevezető tanulmány foglalja egységbe őket: a 20. század német irodalmának egy-egy jelentős egyéniségéről szólnak, olyanokról, akiket Muschg expresszionistáknak nevez. A bevezető nagy tanulmány, a *Trakltól Brechtig* című, világos, áttekinthető, okos ábrázolását nyújtja az expresszionizmusnak. Kitűnően, elevenen, színesen mutatja meg az egyes központokat, folyóiratokat, az alkotók törekvéseit, a programokat és a megvalósított műveket, — jól belehelyezve mind ezt a kor légkörébe, más irányú törekvéseibe. Különösen szép s finom megfigyeléseket olvashatunk az expresszionista nyelvről, képhasználatról. Igaz, az expresszionizmus fogalmát Muschg is felettebb kitágítja, a századelő túlsok fajta, más irányú jelenségét ezzel magyarázza. — s a vizionárius-extatikus oldalt erősebben hangsúlyozza, mint a politikai-reformálót, majd forradalmi. Mindezekkel együtt is, az expresszionizmus folyamatának ilyen világos, lendületes, érzékeltes összefoglalását még nem adták a német irodalomtudományban.

A bevezető tanulmányt követő portrék a korszak egy-egy nagy alakjának képét idézik fel. A kora-expresszionizmus költői,

Trakl, Else Lasker-Schüler (s a nehezen ideszámítható Hoffmannsthal) mellett talán a legsikerültebb esszé Karl Krausról szól; őt nálunk inkább mint pamfletistát és politikai publicistát ismerik, — műveinek új kiadása jelentős, nyelvi eszközeiben, képlátásában is sajátos költőt revelál; Muschg benne a kor egyik legjelentősebb megidézőjét, új költői utak keresőjét látja. Különös érdeklődéssel olvastuk a húszas években indult, a 30-as években oly tragikusan elhallgatott két nagy művész, Ernst Barlach s Hanns Henny Jahn portréját. Mindkettő sajátos jelenség: szobrász, festő és költő az egyik, — orgona-építő, mezőgazda és drámaíró a másik; mindketten sokat hoznak magukkal a német humanizmus szelleméből, a német polgárvárosok szelleméből — s egyúttal felszabadító erejéből is —, habár mindketten teljesen egyéni, irányokba szinte nem sorolható szintézist teremtettek.

Muschg portréinak sora egy, a lírikus Brecht-ről szóló tanulmánnyal zárul. Beleérző-finoman elemzi az induló Brecht mondanivalóját, magatartását, költői eszközeit, — van több jó megfigyelése a kommunista harcos Brecht lírájáról, sajátos eszközeiről is, — de alapjában ettől a Brechtől már idegenkedik, s inkább különállását, családottságát hangoztatja (mint annyi más nyugatról szóló Brecht-mű). A munka befejező írása: az *Abtransport der Sphinx* címet viseli; s itt Muschg megegyeszer kimondja azt a tételt, amelyet már a *Zerstörung*-ból ismerünk: az expresszionista nemzedék volt az utolsó igazi, nagyot s újat akaró író-gárda Németországban — utána már csak a felbomlás következett, a barbárság uralma —, s ma sem fontos már sehol az irodalom. Könyvének ez az elégikus befejezése az irodalomtörténész szemével vall a nyugati világ mély kultúrválságáról.

SZABOLCSI MIKLÓS

Wilhelm Sternfeld — Eva Tiedemann: Deutsche Exil-Literatur, 1933—1945. Eine Bio-Bibliographie. Mit einem Vorwort von Hanns W. Eppelsheimer. Veröffentlichung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, 1962. 408

A német irodalom 1933 és 1945 között lényegében a batárokon kívül élt. Néhány jelentősebb író maradt csupán a náci birodalomban és így az emigráns irodalom vált egy időre a német irodalom fő vonalává. Ennek az irodalomnak a feltárásával mindkét Németországban erőteljesen foglalkoznak intézmények és magántudósok

is. Összefoglaló kísérlet eddig tulajdonképpen csak három született: Walter A. Berendson *Die Humanistische Front* (Zürich, 1946) című munkája, Drews és Kantorowicz *Verboten und verbrannt* című kötete (Berlin, 1947) és F. C. Weiskopf *Unter fremden Himmeln* című könyve (Berlin, 1948). Az emigráció néhány folyóirata és a párizsi német Szabadság-könyvtár rendszertelenül közölt már bibliográfiákat, a háború után a nálunk is ismert Kurt Pinthus készített egy átfogó katalógust, és újabban a frankfurti Amelangan-tiquarium foglalta össze két kiadványában is az emigráns német irodalom könyvészeti adatait és fontosabb folyóirat- és cikkanyagát. Bécsben pedig 1960-ban megjelent az emigráns osztrák folyóiratirodalom bibliográfiája. Prof. Hanns W. Eppelsheimer kezdeményezésére már a háború után elindult nyugaton egy nagyszabású vállalkozás, amely azt tűzte ki célul, hogy első lépésként lexikonszerű formában gyűjti össze az emigráció lehetőleg teljes könyvészeti anyagát és a megjelent folyóiratok jegyzékét. A munkatársak úgy gondolták, hogy csak ilyen alapozás teszi lehetővé az emigráció irodalomtörténetének megírását. A Londonban élő egykori emigráns német író, Wilhelm Sternfeld és a frankfurti Deutsche Bibliothek osztályvezetője, Eva Tiedemann több mint egy évtizedes munkával most elkészítették és a nyugatnémet Művészeti Akadémia impozáns kiadásában közrebocsátották ezt az eddig legteljesebb gyűjteményt. A kutatómunkát nagymértékben elősegítette a lipcei Deutsche Bücherei nyugatnémet megfelelőjeként 1946-ban létrehozott frankfurti Német Könyvtár gyűjtőmunkája. (Az eddigi emigrációs gyűjtemény 7200 egységből áll!) A szerzők nem szűkítették előzetes megszorítások alapján gyűjtőkörüket, ezért valóban szinte teljességgel mutathatják be mindazokat a szerzőket, akik a náci hatalom üldözése következtében hagyták el az országot, és mindazokat a műveket, amelyeket ezek a szerzők Németországon kívül voltak kénytelen közzétenni. Lényegénél fogva idetartozó vagy gyűjteményes művek esetén még túl is mentek 1945-ön, hiszen az írók egy része nem tért haza egy ideig, vagy pedig egyáltalán távol maradt Németországtól. A kutatómunkát nem befolyásolták politikai megfontolások sem, a polgári irodalomtól a kommunista szépirodalomig, sőt politikai irodalomig képviselve van minden árnyalat. Ez a gyűjtemény lehetőséget teremt a teljesebb tájékozódásra. Megadja az emigráns írók legfontosabb életrajzi adatait, ha élnek, címüket is, műveik adatait, fontosabb cikkeiket, fel-

sorolja az anonymákat, sorozatokat, az emigrációs kiadókat, az emigrációs sajtót, a legfontosabb kézikönyveket. A berlini, lipcei és frankfurti könyvtárak eddig összegyűjtött anyaga pedig lehetővé teszi az irodalomtörténeti feldolgozást is. Talán egyetlen hiányossága a bibliográfiának, hogy a folyóiratoknál nem jelzi a jelenlegi könyvtári lelőhelyeket és a meglevő évfolyamokat. Ezek az adatok, amelyeket a jelzett nagy könyvtárak együttműködése esetén össze lehetett volna állítani, nagymértékben megkönnyítették volna a kutatómunkát, hiszen ismeretes, hogy a náci idők, majd a háború mennyire szétzilálta a német könyvtári állományokat, és milyen nagy pusztítást vitt bennük végbe.

A bibliográfiának kétszeresen is megvannak a magyar vonatkozásai. Konkrétan azzal, hogy a gyűjtemény tartalmazza mindazon magyar szerzők adatait is, akik a Horthy-fasizmus elől menekülve a weimari köztársaságban lettek egykor új hazára, s akiket 1933-ban innen űzött második emigrációba a Hitler-fasizmus. Így megtaláljuk Balázs Béla, Gábor Andor, Házy Gyula, Lukács György adatait. De ugyanígy rábukkanunk Kaczer Illés, Szende István és Békessy János (Hans Habe) nevére és munkásságának adataira, de sokan másokéira is, olyanokéra, akiket idehaza már el is feledtünk. A magyar vonatkozású adatok néhol nem teljesek, más előttünk ismeretlen közlések viszont elősegítik a mi munkánkat is. A bibliográfia másik magyar vonatkozása elvi jelentőségű. Ismeretes, hogy a magyar irodalomnak is emigrációban fejlődött ki egyik ága, s ez az emigráció nem 1933-ban kezdődött, hanem 1919-ben, s kiterjedt szinte valamennyi kontinensre. Az ilyen és ehhez hasonló kiadványok láttán el kell gondolkoznunk azon, hogy mit is tettünk mi a saját emigráns irodalmunk adatainak, dokumentumainak feltárásáért és történetének megírásáért. Kétségtelen tény, hogy sok minden történt már ezen a téren, de nem annyira szervezeten és oly tervszerű koordinációval, miként a német tudományos intézményeknél. Ezért érthető, hogy az ő eredményeik jelentősebbek és számunkra is példamutatóak.

ILLÉS LÁSZLÓ

Rudolf Krämer-Badoni: Vorsicht gute Menschen von links. Aufsätze und Essays. Signum Verlag, Gütersloh, 1962. 186

Über Grund und Wesen der Kunst című kötetéből ismertük meg Krämer-Badont, a nyugatnémet irodalomkritikust. Jelen

kötete kiegészíti ezt a képet és pedig sajnos rossz irányban. Irodalmi, irodalomelméleti tanulmányaiból, kultúrpolitikai cikkeiből egy szélsőségesen dinamikus jobboldali intellektuel arcképe rajzolódik ki előttünk, aki körömszakadtáig védelmezi a nyugat-német demokrácia politikáját és ehhez igyekszik igazítani minden szellemi megnyilatkozását. De másokét is. Élesen elutasítja a Gruppe 47 néven ismert polgári baloldali csoportosulást, a „vörös veszedelem” ügynökeinek tartja őket. Elutasítja Brechtet is, s bár művészetét kénytelen figyelembe venni, a Brecht elleni adminisztratív intézkedéseket helyesli. Krämer-Badoni úgy véli, hogy a nyugat-német demokrácia átvette a történelmi baloldal feladatainak megvalósítását, ezért minden más, magát baloldalinak nevező politikai és szellemi mozgalom — jobboldali és elutasítandó. Érdekes és hamis eszmefuttatásokkal igyekszik ezt az elméletet alátámasztani a modern szociológiai iskolák eredményeivel, amelyek szerint az bizonyítja, hogy a nyugati industrializált társadalomban megszűntek, vagy megszűnnek az osztályellentétek. Közvetlenül irodalmi jellegű cikkeiben már a tárgyválasztás jelzi felfogásának irányát: Gottfried Bennről, Ernst Jüngerrel ír anélkül, hogy a fasizmus idején tett megnyilatkozásaik miatti felelősségükről érdemben szólna. Bennt kijátssza Brecht ellen, Flaubert-t meg akarja tenni a modern irracionáliszmus előfutárává, s a sort Samuel Beckettnek, a nihil írójának méltatásával végzi, mélysegen egyetértve annak esztétikájával, miszerint az igazság éppoly bizonytalan, mint a nem-igazság, André Gide-ről szóló tanulmányának végkövetkeztetése az, hogy az ő művészetét csak a lesbosi szerelem indítékaiból érthetjük meg igazán. Krämer-Badoni esztétikai ars poeticája nem a valóság feltárásának igénye, ezt ő gúnyosan „szocialista irrealizmusnak” nevezi. Szerinte a valóság műbefoglalása reménytelen és felesleges fáradozás, hiszen ez a valóság mulékony és tűnékeny valami, sokkal lényegesebb a mélyen rejlő és megismerhetetlen valóság, az irracionális terrénjának műbefoglalása. Esztétikájának másik alapeleme, hogy az emberi kultúrát és a művészetet elválasztja egymástól, s teszi ezt azért, hogy a művész egyéniségét kikapcsolja a társadalmi vonatkozásokból, magyarul szólva, hogy felmentse Jüngert és Bennt minden kritika alól. Krämer-Badoni művészetszemlélete az agnosztikus idealizmus egyik korszerűsített változata, ami új benne, az csupán az agresszív dinarizmus.

I. L.

Gottfried Diener: Fausts Weg zu Helena.
Urphänomen und Archetypus (Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1961.) 618

A nagy kommentárok, a mikrofilológiai kutatások ma változatlanul korszerűek nemzetközi viszonylatban. Önmagában tehát jogos a szerzőnek az a célkitűzése, hogy a *Faust II.* részének egy jelenetsorát (az első felvonás három utolsó jelenete és a teljes második felvonás) szóról szóra kövesse és magyarázza. A szerzőt — pszichológiai és mitológiai érdeklődésének megfelelően — elsősorban a szimbólumtörténeti és a mitológiai kérdések foglalkoztatják. Idáig ez teljesen jogos és tudományosan igazolható. Kevésbé igazolható azonban az az eljárás mód, hogy a szerző a jungi *archetypus*-fogalomból és a jungi lélektan kategóriáiból indul ki és azokat „találja meg” Goethénél, mindenekelőtt a goethei *„Jenseits”*-fogalomban, amit — ebben Jung határozott kezdeményezését követve lényegileg az archetypus fogalmával azonosít.

A szerző jól ismeri a goethei *oeuvre*-t. Ahhoz azonban, hogy feladatának maradéktalanul meg tudjon felelni, igen jól kellene ismernie az alkimia, a misztika és a mágia hatalmas irodalmát, legalábbis a késő-középkoriakat és a renaissance-szerzőket. Ezeket a szerzőket a könyv írója csak Jungon keresztül ismeri, elsőkézből csak néhány szerzőt olvasott, mint Plotinost. Ezáltal megfosztja magát attól a lehetőségtől, hogy a *Faust* szimbolikáját önállóan bele tudja helyezni a szimbólumok történeti fejlődésébe, és teljességgel ki van szolgáltatva C. G. Jung ítéleteinek.

Egy bizonyos: a szimbólumokat valamiképpen értelmezni kell; pszichológusnak, irodalomtörténésznek, sőt az egyszerű olvasónak is szembe kell néznie ezzel a feladattal. És ameddig a szimbólumok racionálisan megalapozott magyarázata késik, addig a kutatók természetesen nyúlnak oda, ahol *valamiféle* magyarázatot kapnak. Innen Jung mai népszerűsége a nyugati irodalomtudományokban.

A tárgyalt könyv szerzőjének érdeme, hogy a kommentár kereteit belülről szétfeszíti a könyv valóságos enciklopédiája a Goethénél található szimbólúknak. A részletes és intelligens tárgymutató megkönnyíti e téren az eligazodást.

Ha a szerző nem elsősorban pszichológiai tételek dokumentációját kereste volna a *Faust* szövegében, jobban tudta volna érzékelteni, hogy Goethe számára a szimbolikus és misztikus apparátus olyan eszköz, amit feltétlen distanciával és ironiával alkalmaz.

NÁDOR GYÖRGY

Kurt Sontheimer: Thomas Mann und die Deutschen. Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1961. 194

Thomas Mann mint téma, az íróról megjelent könyvtárainy monográfia, elemzés, tanulmány ellenére, még mindig nincs kimerítve. A szigorúan vett irodalmi és esztétikai kérdések mellett szélesen vitatják azt a kérdést is, mit jelentett Th. Mann mint politikai gondolkodó és mint publicista a németiség, sőt ezen túlmenően kora egyetemes politikai gondolkodása számára.

Nem véletlenül használtuk a „vitatják” kifejezést. Ahány politikai irányzat és áramlat csak van Nyugat-Németországban, annyiféleképpen ítéli meg és értékeli Mannt, a „politikust”. A jobboldal közvetlenül a háború befejezése után — immár demokratikus mezben — megkezdte rágalomhadjáratát a nagy antifasiszta író ellen, és évtizedes kitartó hareban igyekezett az olvasók előtt Mann emberi és irodalmi hitelét csorbitani.

Sontheimer könyvének éppen azok a legérdekesebb lapjai, amelyek a nyugatnémet irodalmi és publicisztikai küzdelmeknek ezt a fejezetét — jól dokumentáltan — mutatják be. Fény derül Frank Thiess rosszindulatú kirohanásaira Mann és az emigránsírók ellen az úgynevezett „belső emigráció” nevében, amely kirohanások, mindjárt a háború után, a német nemzeti hiúságra építettek. 1949-ben Manfred Hausmann denunció cikket jelentet meg Th. Mann ellen, de a sajtóvitában kiderül állításainak megalapozatlansága. Ezek az adatok eléggé szemléletesen mutatják a szóban forgó harcok éles-ségét.

Sontheimer megvédi Mannt a különböző rágalmak ellenében, és tárgyilagos képet igyekszik rajzolni az író politikai fejlődéséről a *Betrachtungen eines Unpolitischen* romantizáló konzervativizmusától kezdve a weimari korszak demokratikus racionalizmusáig és a hitlerellenes nagy harcokig, amikor Th. Mann a haladó Németország szellemi vezetőjévé nőtt. Megvédi Mannt azoktól a támadásoktól, amelyek az emigránslétet valamiféle Eldorádóban való élde-gelésnek akarták feltüntetni.

A szerző antifasiszta politikai álláspontja világos. De ugyanakkor — nem egy nyugatnémet antifasisztához hasonlóan — a kommunizmustól is élesen elhatárolja magát, és elhatárolja hőstét is. Megvédi Th. Mannt a kommunizmus „vádjától”: egyes politikai ellenfelei kom-munistának mondták Mannt, hogy a nem kommunista németek milliói szemében ezzel „gyanús” személyiséggé váljon.

A szerzőnek így nem volt könnyű dolga. Szemléletmódjának korlátai következtében nem is oldhatta meg maradék nélkül feladatát. Mann bonyolult politikai ideológiájának elemzése csak szigorúan tisztázott tudományos pozícióról sikerülhet. Ez a feladat még elvégzésre vár: Sontheimer munkája, amely kiadatlan forrásokból is merít, ehhez előtanulmánynak tekinthető, amelyet, kellő kritikával, mi is fel tudunk használni.

NÁDOR GYÖRGY

Eudo C. Mason: Rilke, Europe, and the English-Speaking World. Cambridge, at the University Press 1961. 257

Rilke recepcióját az angolszász világban a harmincas évektől kezdve hosszabb tanulmányok (Hans Galinsky *Deutsches Schrifttum der Gegenwart in der englischen Kritik der Nachkriegszeit*, München 1938), rövidebb költői emlékezések és beszámolók (W. H. Auden, St. Spender) vizsgálták, a szerző könyve az ellenkező aspektusból közelíti meg a kérdést: hogyan gondolkozott Rilke az angolszász világról, milyen kapcsolatok fűzték hozzá, mi volt az oka ismeretes ellenszenvének? Rilke, a prágai német nyelvű költő sem németnek, sem csehnek, sem osztráknak — tudjuk — nem vallotta magát. Mint „választott hazájáról” csak Oroszországról beszélt két korai oroszországi útja óta haláláig, emellett a latin kultúra szerelmese volt, egész Európában otthon: „európai” polgár. A Rilke-irodalom éppen ezért bőséges érdeklődéssel adózott a különböző országok, népek és a költő kérdéskörének. Foglalkoztak már Rilke orosz (Sophie Brutzer, 1934), francia (Maurice Betz, 1935) olasz (Helmut Wocke 1940) kapcsolataival, fogadtatásával, a legkülönbözőbb országok Rilke kultuszával. Eudo C. Mason, az ismert edinburghi germanista professzor kötete most a Rilkével foglalkozó komparatista irodalmat egy eddig viszonylag elhanyagolt terület bemutatásával egészíti ki.

Az angol irodalomtudomány nincs vezető helyen a komparatív kutatásokban; Eudo C. Mason a régi francia módszert alkalmazza: hatalmas adattömeget vonultat fel annak bizonyítására, hogy Rilket az angolokkal és amerikaiakkal számos személyes ismeretség fűzte össze, s ha ihlető forrása közé az angol költészet nem is igen tartozott, többet tudott az angolszászokról, behatóbban foglalkoztatta ez a világ, mint eddig gondoltuk. A könyv fejezetei minden föllelhető nyomot felhasználnak: levelet, nyilatkozatot, vissza-

emlékezést, de ennek ellenére nem változtatják meg azt a képet, amelyet a Rilke-irodalom már eddig kidolgozott. Rilke Angliát nem számította a maga alkotta „Európához”, nemigen tudott különbséget tenni Anglia és Amerika között, még kevésbé vette tudomásul az angolok különbségtételét önmaguk, a skótok, írek között. Maradandóan az angol nyelvű irodalom nem foglalkoztatta, s bár úton volt majd egész életében, Anglia földjére nem látogatott el.

Ezen túl azonban Mäson könyve egy ponton igen érdekes magyarázattal szolgál Rilke angolszász-ellenességére: kapcsolatba hozza tudniillik averziójával a technikai világ, a gép iránt, amelytől a művészet hatalmát, a maga művész-létét, a szellemet féltette. Szemében ezért főleg Amerika a civilizációra áradó minden rossznak eredete és forrása, s a pusztító *gép* fontos szerepet kap költészetének különböző helyein, így a *Duinoi elégiák*ban is. Eudo C. Mäson könyvének Rilke belső világára vonatkozó megállapítása így valóban érdekes vonással egészíti ki a Rilke-képet, a külsőleges adatokat egy el nem hanyagolható belső eredménnyel zárva le.

VAJDA Gy. M.

Romano Guardini: Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien. Kösel-Verlag, München, 2. kiad. 1961. 425

Romano Guardini nevét nálunk már régebben megismertették Hölderlin- és Dante-tanulmányai, Hölderlin-könyvének nemrégien jelent meg a második kiadása. A metafizikus-misztikus szerző, akit bizvást lehetne az egzisztencializmus egyik keresztény-katolikus irányú képviselőjének tekinteni, saját eddigi munkásságából és irányából következően szinte természetes módon jutott el Rilkéhez, mégpedig a *Duinoi elégiák* és az *Orpheus-szonettek* Rilkéjéhez. Hiszen ha van csak belülről fakadó, önszemléletes, prófétikus költészet a modern lírában, pontosabban a modern polgári líra utolsóelőtti fázisában, Rilke e késői költészete kétségtelenül az. A fiatalkori versekben fellelhető még oly csekély világ-felé-fordultságot is elhagyta itt, ugyanígy a lágy, melodikus, túlesiszolt formát: a két viharos ihlet-rohamból született versek szinte javítatlanul maradtak úgy, ahogy először leírta. Az elégiák két fázisát tíz év időköz választja el egymástól, 1912-ben keletkezett néhány a duinoi kastélyban, 1922-ben a szonet-

tekkel együtt a többi. Akik Rilket e korszakában az expresszionizmushoz számítják, arra hivatkoznak, hogy ez a költészet csupa belülről, mélyről feltörő kifejezés, expresszió — ami nyilván a fogalmak keverése. Rilkének az expresszionista költészettel, e korszakában már a német költészettel általában nem volt semmi kapcsolata. Inkább a franciával, de ott is elsősorban Valéry körével és irányával.

Guardini könyve azonban Rilkeről, mint történeti jelenségről egyáltalán nem akar tudomást venni. Akit a Rilke-irodalom eredményei érdekelnek, azt egyszerűen W. Ritzter 1951-ben megjelent nagy Rilke-bibliográfiájához utasítja: ő maga szabadon, minden külső kötéstől mentesen, a belső-költői világból magyarázza Rilket a rokonszellelem jogán, s egyben mintegy teológiai bírálattal kíséri Rilke „religiózus” látomásait, „igazságértékük” szempontjából. Az elégiákat jövőbe mutató jóslatoknak tekinti, melyek rendkívüli tapasztalatokon alapulnak, Rilke médium-képességeit tükrözik, az intellektus közbenjötté nélkül keletkeznek. Maga Rilke is azt írta elő egyik levelében, hogy az elégiákhoz nem a „fel-tárás” (Auf-Klärung) szándékával, hanem az alázatos engedelmesség attitűdjével kell közeledni. Guardini ezt a követelményt, mint már utaltunk rá, csak teológiai szempontból nem fogadja el. Mégis, végeredményben, a polgári *morál* oldaláról utasítja vissza Rilket egy ponton, melynek azonban történeti-politikai konzekvenciái is vannak. Guardini szerint Rilke elégiáiban, késői világnézetének e nagy összefoglalásában feloldódik a *személyiség*, ezzel pedig kérdésessé válik a létezés „összetartó magva”. Guardini Rilke individualizmusában és személyiség-feloldásában — helyesen — ellentmondást mutat ki, noha hasonló ellentmondás öbenne magában is megtalálható, mivel egyfelől ragaszkodik a személyiséghez, mint minden „forradalom és diktatúra” legfontosabb ellenszeréhez, másfelől — történeti tapasztalatokra hivatkozva — a személyiség autonómiájának veszedelmes voltát hirdeti. A tekintély és a szabadság helyes egyensúlyára van szüksége a személyiségnek, vallja Guardini, de tekintélynek csak olyan hatalmat ismer el, amely az ő forradalomellenes álláspontját támogatja. Azzal pedig, hogy az elégiákban világnézeti úrt lát, elárulja, hogy vagy nem értette meg Rilke forrongó világának utolsó kialakulási kísérletét, vagy azt az irányt helyteleníti, amely felé ez a befejezetlen, de jó szándéktól vezetett kialakulási folyamat tartott.

V. Gy. M.

Jean-Hervé Donnard: Balzac. Les Réalités économiques et sociales dans la Comédie humaine. Paris, 1961. Armand Colin, 488

A Balzac iránti érdeklődés az eddigi hatalmas szakirodalom ellenére sem csökken. Ismeretes, hogy a Balzac-kutatás speciális folyóiratának, a *Le Courrier balzacien*-nek, 1948—1950-ben megjelent tíz száma után, 1960-ig ugyancsak tíz szám jelent meg a *Les Études balzacienes*-ből. Ezt követte a *L'année balzacienne* 1960. különszáma.

De nincs hiány vaskos monográfiákban sem. M. Donnard könyve azok közé tartozik, amelyek tovább is viszik a Balzac-kutatást. „Megkíséreltünk választ adni arra a kérdésre, amelyet gyakran tesznek föl a *Comédie Humaine* olvasói: vajon Balzac — amint azt ő maga is állhatatosan bizonyítja — valóságos képét festi meg kora nemességének, polgárságának s népének?” Más szóval a szerző azt tanulmányozza testes munkájában, vajon a regényíró a különböző osztályok anyagi és erkölcsi állapotát leírva, hűen ábrázolja-e az objektív valóságot. Elemelve az írónak az egyes történeti eseményekről alkotott ítéletét M. Donnard azt is megvizsgálja, hogy a tények hatására módosultak-e Balzac társadalom-politikai és gazdasági vonatkozású nézetei, s ha igen hol, mikor és milyen mértékben.

Az ilyen jellegű vizsgálódásnak vannak már előzményei a polgári Balzac-kutatásban, de a feladat kitűzése ma is aktuális volt. M. Donnard műve egy döntő ponton fölülmúlja elődeit, pl. M. Prudalié jelentős (*Balzac historien*) munkáját, vagy Bernard Guyonnak az író politikai és társadalmi eszméinek fejlődéséről (*La pensée politique et sociale de Balzac*) írt könyvét, melyet szerzőnk is gyakran idéz. A döntő különbség M. Donnard történelem-szemléletében van: „...a társadalmi osztályokat nem elvont kategóriákként fogtuk föl, — írja a bevezetőben — hanem egy híres meghatározást követve, olyan egyének összességeként, akiknek érdekei azonosak és hasonló szerepet játszanak a termelésben; Balzac valóban meg volt győződve, hogy a társadalmi osztályok sorsa és ezek viszonya végső fokon gazdasági helyzetüktől függ.”

A magát marxistának nem nevező kutató fontos és alapvető tanulságokat merített Marx és Engels írásából. Idézi és elfogadja őket (447—449, 469. l.), s hivatkozik a szovjet Balzac-kutatás eredményeire is, név szerint Szamarin *Balzac et le mouvement ouvrier français de 1830 à 1850* c. tanulmányára, megerősítve a szovjet tudós megállapításának lényegét Balzac legitimizmusáról.

A szerző hatalmas dokumentációt vonultat föl a kor politikai és társadalmi életére, az eszmei összeütközésekre, filozófiai vitákra vonatkozólag. Tanúul hívja a Balzac által ismert személyeket, irodalmat és sajtóviszonyokat. Részletesen tárgyalja a restauráció korának liberális újságjait (*Le censeur européen*, *Le Globe* stb.), a saint-simonista lapokat (*Le Gymnase*, *L'organisateur*, *Le producteur* stb.), 1830-tól pedig a legitimista (*La Quotidienne*) és neo-legitimista (*L'Echo de la jeune France*) újságokat. Egészen odáig ment, hogy a Balzac által a Bibliothèque royale-ból kikölcsönzött könyveket is megkereste (pl. *Mémoires de l'Etat de France sous Charles IX.* 1578.); még a Balzacnál nyomtatott műveket is földolgozta (pl. *Mérimée La Jaquerie, scènes féodales, suivies de la Famille de Carrajol, drame.* 1828. — Vö. a *Les Lettres sur Paris*, 1re partie, chap. IV. vonatkozását).

A nagy körültekintéssel gyűjtött tényanyagot M. Donnard gondos filológiai módszere és következetesen érvényesített koncepciója fogja egybe. Óvakodott attól, hogy Balzac gondolatait minden esetben közvetlen környezeti befolyásból vagy külső hatásból vezesse le; ellenkezőleg arra törekedett, hogy — ahol az helyénvalónak látszott — rámutasson az írói eredetiségre és a művészi önállóságra. „Nem feledkeztünk meg arról, — írja — hogy a *Comédie humaine* természeténél fogva nem egy történelmi dokumentum, hanem mindenekelőtt műalkotás; ezért azt igyekeztünk kimutatni, hogyan alakította át az író a valóságból merített nyersanyagot művészi alkotássá.”

A mű két részből áll. Az elsőben a szerző időrendben csoportosítja azt az anyagot, amelyből érthetővé válik Balzac magatartása a különböző osztályokkal szemben. M. Donnard hangsúlyozza az osztályok mélyreható átalakulását 1819 és 1848 között. Számon tartja az osztály-antagonizmusnak gyakran igen heves formákban megnyilvánuló ideológiai összeesapásait. A szerző ennek a küzdelemnek a hatását, lecsapódását is tanulmányozza Balzac műveiben; mennyiben azonosította magát Balzac egyik vagy másik állásponttal, vagy mennyiben tért el azoktól.

A második rész a *Comédie humaine*-ben sa XIX. században domináló osztálynak, a burzsoáziának van szentelve. Három nagy fejezetben dolgozza föl a szerző a burzsoázia hatalomra jutásának alapvető tényezőit: a gazdasági hatalom megszerzését; a pénzzel táplált burzsoá államgépzet működését; végül a romantika korának, politikai, szellemi életének bizonyos vonásait. M. Donnard ebben a bonyolult

korban nem vesztí el tájékozódó képességét. Balzacotl meríti azt a tanulságot, hogy a szellem termékei is árucikkek ebben a társadalomban, s hogy a burzsoázia pénzügyi hatalma sok író, művész magatartását befolyásolja. Hivatkozik Balzacra, aki maga is észrevette, hogy „az uralkodó osztály a saját ideológiáját erőszakolja a társadalomra, védelmezi a filozófiáját, politikáját, őrökdi a sajtón, pénzeli az újságjait...” Így a második rész elemzéseiben a gazdasági tényezőkre építve, a politikai-eszmei harcok összefüggései domborodnak ki.

Mindez Balzac műveinek tükrében bontakozik ki az olvasó előtt. Megállapítható, hogy az író — aki ifjúkori regényeiben szimpátiával viseltetett a burzsoázia és a liberalizmus iránt s gonddal ábrázolta a „Tiers-État” fölemelkedését s a nemes-ség társadalmi, gazdasági és morális hanyatlását — 1848-ban „il suivi une ligne politique complètement depourvue d'originalité”. Álláspontja a *Le Journal des Débats* köztársaságellenes hangját tükrözi. Tudnivaló, hogy az író már 1840-től kedvezőtlen színekben rajzolta meg a „les gens du peuple” típusú alakjainak nagy részét. Jóllehet Balzac mindig állást foglalt a politikai, ideológiai jellegű vitákban és mérlegelte a „le pour et le contre” álláspontot, élete végén úgy látszik, mintha föladta volna a dolgok kritikus szemléletét. Ő, aki kritikus szellemmel fogadta a saint-simoni és a legitimista doktrínát, Girardin elméleteit, végül is — miután hosszasan töprengett az eseményeken, amelyek a Júliusi forradalmat követték — a legitimista párthoz csatlakozott. Balzac legitimizmusa, utópista monarchista nézetei, pesszimizmusa visszatükröződik a *Comédie humaine*-ben, különösen az 1840 után keletkezett műveiben.

M. Donnard munkája Balzac életművének jobb megértését szolgálja; támaszt ad az író kritikai-realizmusának, művészi megoldásainak elemzéséhez. A könyv végén (455—470. l.) található bibliográfia korszerű tájékoztatót nyújt a kutatónak. M. Donnard műve a C. N. R. S. tudományos programjához kapcsolódva készült.

HOFF LAJOS

Kakassy Endre: Eminescu élete és költészete. Bukarest, 1962. Irodalmi Könyvkiadó, 520

Az első teljes magyar nyelvű monográfia Eminescuról; a bírálónak akkor is örömmel kellene üdvözlönie, ha a műfordítóink munkássága révén ma már Budapesten is ismert nagy román költő életrajzi adatai-

nak és műveinek pusztá felsorolását adná. De Kakassy Endre műve sokkal több az egyszerű bemutatásnál: egyszerre ad részletes karképet és műelemzést; a költő családi életéből kiindulva mutatja be nemcsak Eminescu életének eseményeit, hanem ez események nyomán — a szengék-től kezdve egészen a legnagyobb művekig — mindvégig ügyelve a helyes arányokra, egyszerre adja meg az oeuvre lélektani indítékainak és művészi eredményeinek taglalását. Ezenkívül a magyar anyanyelvű olvasó számára felvillantja a nagy román költő lehetséges vagy elképzelhető magyar vonatkozásait is.

Kakassy alapjában véve nem filológus; bár monográfiájának gazdag jegyzetapparátusa van, mégis érezzük, hogy tolla inkább a jó értelemben vett újságíró-szépíróé. Ez semmi esetre sem jelenti azt, hogy felületes vagy éppen hogy nem meggyőző. Ellenkezőleg: mindvégig maga előtt látja közönségét s a költő megértése szempontjából olyan kérdésekre is kitér, amelyek az irodalmában jártas román olvasó számára talán fölösleges bőbeszédű-ségnek hatnának. Részletesen mutatja be az Eminescu életpályája szempontjából fontos kortársakat (pl.: Maiorescut, Creangă, Caragiale és i. t.), a XIX. század második felének román politikai viszonyait stb. Különös gondnal vigyáz a költő szerelmi életének fejlődésrajzára; Eminescunak Veronica Miclêhez fűződő viszonya az egyébként is színesen megírt monográfiában külön kis romantikus regénynek hat. Kakassy belletrisztikus módszerének tehát az első pillantásra inkább előnyeit érezzük: azt a *légkört*, amelyben Eminescu élt, kiváló módon tudja érzékeltetni.

Persze, mindennek megvan a hátránya is; a szépíró sok helyen könnyedebben oldhatja meg a kutatással még fel nem derített problémákat, mint a filológus. Kakassy is el-elragadja a tolla, különösen ott, ahol a magyar kapcsolatokról van szó. Örömmel kell üdvözlönnünk azt a törekvést, hogy mindenütt keresi a két kultúra s a két irodalom érintkezési pontjait; az viszont könnyen megtévesztheti az olvasót, hogy: „bizvást feltehetjük ugyanis” (179. l.) és más hasonló fordulatokkal szólóluk ott is, ahol azok ma még nincsenek filológiailag bizonyítva. A filológiát Kakassy-nak ez a dicséretre méltó törekvése arra biztatja, hogy fokozott erővel kutassa a magyar—román viszonylatban ma még felderítetlen tényeket.

A monográfia stílusa szép, olvasmányos. Ha mindenáron előzményeit keressük, azokat a háború előtti idősebb nemzedékek soraiban találjuk meg. A szerző mindvégig

ügyel arra, hogy lekösse olvasóját s érdekessé tegye, amit mond. Szépírói hajlamai-
val magyarázható, hogy néha elragadja a
tolla; vannak olyan mondatai, amelyek
még az ilyen könnyen megírt monográfiá-
ban is frázisszerűen hatnak.

Kakassy igyekszik pontosan meghatá-
rozni Eminescu helyét mind a román,
mind pedig az egész kelet-európai fejlődés-
ben. Hűségesen beszámol arról a *szerep-
ről*, amelyet költészete a román társadalom
adott fejlődési fokán betöltött; hitelesen
ábrázolja a nemzetépítő költő forradalmi
romantikus tendenciáit. Ugyanakkor el-
vezeti az olvasót a bécsi és berlini tanul-
mányok élményvilágába is; bemutatja,
hogy az akkor modern polgári filozófia
és életszemlélet is hatott a költő művére.
Ahhoz viszont, hogy helyét a kutatás
a kelet-európai és az egész európai fejlődés-
ben még Kakassynál is pontosabban
tudja kijelölni, ennél tovább kell mennie:
alaposabban kell megrajzolnia azt a nagy
kontrasztot, amelyet Eminescu a hazai
kezdetleges viszonyok s a Bécsben, Berlin-
ben látott fejlett, sőt hanyatló polgári
társadalom között tapasztalt, bátrabban
kell felvetnie a kérdést: mit kapott az akkor
modern nyugati költői irányoktól, első-
sorban a Parnasse-tól, amelynek hatását
költészetén különösen az érzi, aki nem
belülről, a román irodalom felől, hanem
kívülről közeledik hozzá.

Egyfelől: forradalmi romantika, a folklór
mély ismerete, elemeinek tudatos beépí-
tése a legnagyobb művekbe is, a román
nép érdekeinek következetes szemmel tar-
tása, sőt: harc az esetleges felemeléséért
s az uralkodó osztály elhárulmányosá-
val szemben; — másfelől: a hetvenes-
nyolevanas évek polgári életszemléleté-
nek, Schopenhauernek s a Parnasse-nak
a hatása: oly ellentmondás ez, amelyet
a kor sajátos román viszonyainak ismerete
nélkül nehéz feloldani. Kakassy nemcsak
jól ismeri, hanem hűségesen be is mutatja
Eminescu korának Romániáját; ebből
fejti ki a költő anyagi szempontból mind-
végig nyomorúságos életének és a kor
átlagértelmiségéből messze kiemelkedő
emberi nagyságának tragikus ellentmondá-
sát. „Értelmiségi proletár” — mondja ki
nagyon szemléletes módon a végkövet-
keztetést (333. l.), amikor Eminescu pon-
tos helyét akarja meghatározni a század-
vég román társadalmában. A magyar
kutató érdeklődéssel figyel fel erre a meg-
határozásra, hiszen a XIX. század utolsó
három évtizedének számos magyar írójára
is ráillik; talán elég, ha az egy helyen
Kakassynál is említett Reviczky Gyulára
utalunk. Csakhogy amíg a mi századvégünk
költészete középszerű maradt, addig Emi-

nescu géniusza a bemutatott ellentmondá-
sokat még befejezetlenségével is hatalmas
életművé tudta összeötvözni.

Meleg rokonszenvvvel hívjuk fel a magyar
olvasók figyelmét Kakassy könyvére. Aki
Kelet-európa költészetével kíván foglal-
kozni, annak ez a monográfia nélkülöz-
hetetlen forrásmunkája lehet.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Alison Fairlie: Baudelaire. Les fleurs du mal.

Edward Arnold. London, 1960. 64

Alison Fairlie-nek Baudelaire legismer-
tebb verskötetéről szóló tanulmánya alkotó
tevékenységének műhelytitkai közben
ragadja meg a múlt századbeli francia
költészet mesterét, akinek hatása még
századunkra is igen nagy volt. A költészet
és az emberi természet viszonyáról szóló
első fejezet az egykorú polgári világnézeti
háttérre és benyomáshalmazra utal, amely
nélkül ezt a művészetet nem érthetjük
meg. Foglalkozik a tanulmány írója a
nagy társak, Banville és Leconte de Lisle
életművében található formai és tartalmi
analógiákkal. A második fejezet a költészet
és a külvilág összefüggéseit elemzi. Kitérő
részletelemzést közöl a *Correspondances*
című versről. Az érzetmegegyezések baude-
laire-i elméletének tárgyalása észrevét-
lenül vezet át a harmadik fejezet tár-
gyához, az érzékeltetés művészetéhez.
Különösen érdekes, hogyan tárja fel a
jelzők felidéző szerepét. A *Le Cygne*
és a *Recueillement* beható elemzését is
itt találjuk.

A második rész fejezetenként tárgyalja
a *Romlás virágait*. Az egyes költeményekről
finom, aprólékos, elmélyült esztétikai elem-
zést ad. Említésre méltó, hogyan fejti ki
a *La chevelure* magánhangzóinak hangulat-
sugalló gazdagságát. A *Tableaux Parisiens*-
nel kapcsolatban emlékeztet költőnk egy
prózaversére, a *Les Fenêtres*-re, amely az
éjjeli utcák poézisét fejezi ki. A *La révolte*-
ban a művész a polgári világrenddel találja
magát szemben.

A szerző már a tanulmány elején fel-
fedezte Baudelaire-ban „egy összeomló civi-
lizáció társadalomkritikáját, a szegények
és kivetettek önzetlen szerelmesét”. A
vágyak és félelmek egyéni szövedéké-
nek kifejezését vizsgálja végül a *Rom-
lás virágai* utolsó fejezetének megvilágí-
tása során.

A kis könyv az aprólékos részletelemzé-
sek terén érdekeset nyújtó angol esszé

peidája. A hanyatló polgári társadalom határain túl nem jutó, de annak egész hangulati világát kifejező művésszel foglalkozik. Stílusa körénk varázsolja az egyes költemények atmoszféráját.

Bibliográfia és rövid összefoglaló életrajzi jegyzet egészíti ki a tanulmányt.

PÁRTOS RÓBERT

Frederick W. J. Heuser: Gerhart Hauptmann. Zu seinem Leben und Schaffen. Tübingen, 1961. Max Niemeyer Verlag. 288

Frederick Heuser Hauptmann életrajzi adalékaival kapcsolatban tárgyal meg néhány, az oeuvre-jére vonatkozó kérdést. A gyermekkori hatások leírásával kezdi. A drámaíró Marx és Kautsky írásain keresztül ismerkedett meg a szocializmus eszméivel. Alfred Plötz közvetítésével jutott el a szocialista szerzőkhöz, az ő alakja a *Napfölkette előtt* Alfred Loth-jának megformálására volt hatással. Egy Darwin és Haeckel hatása alatt álló körben folytatódott tovább az író szellemi fejlődése. Nagy és sorsdöntő élménye volt 1894-es amerikai utazása. Megelőzte ezt barátjának, Plötznek részvétele az ikáriai utópisztikus vállalkozásban. Az író szerette és bírálta az Újvilágot. 1932-es amerikai utazását egy Goethe-ünnepség tette lehetővé.

Heuser kiegészítésekkel látja el Weissnek *Die Schwestern vom Hohenhaus* című művét. Ez az öt Thienemann-nővérről foglalkozik. Azután rátér Ida Orloff életének ismertetésére: leírja színésznői pályáját, s részletesen kitér a vele foglalkozó színikritikára. Az 1910-es Bécsnek nagy eseménye volt a színész nő fellépte az *Und Pippa tanzt* című Hauptmann darabban. Heuser igazságtalannak tartja, hogy oly hamar elfelejtették. Majd a Hauptmann műveiben megnyilatkozó novalisi hatásokat elemzi. A *Hanneles Himmelfahrt*-ban a *Hymnen an die Nacht* motívumainak visszatérését mutatja ki. Összeállítja 1937-ig a Hauptmann kritikákat. Részletesen ismerteti Felix Voigt két tanulmányát. A *Die Tochter der Kathedrale* forrásai között felfedez egy, a XII. századból származó francia lais-t, a *Marie de France*-ot.

Új adatokkal világítja meg Hauptmann és Wedekind viszonyát. Wedekind sok mindent elbeszél Hauptmannnak saját életéről, szülői házáról és mindez anyagot szolgáltatott a *Das Friedensfest* című dráma számára. Végül bizonyos életrajzi vonatkozásokkal járul hozzá az író alkotói módszerének megértéséhez.

Heuser műve a polgári naturalista dráma kiváló képviselőjét anekdoták és filológiai elemzések során több oldalról tárja a közönség elé.

PÁRTOS RÓBERT

Luis Cernuda: Poesía y literatura. Seix Barral, Barcelona—Mexico, 1960. 280

A jónévű költő, Luis Cernuda, — sok más társához hasonlóan, — férfikora delén megjelentette irodalmi „melléktermékeit”: vegyes műfajú prózai-kritikai írásokat, amelyeket csupán az a körülmény szerkeszt össze egy kötetbe, hogy mind az irodalomról vagy írókról szólnak.

Szigorúan tudományos értéke kevés ezeknek az írásoknak, bár a szerző olykor-olykor felölti a professzori vaskalapot (a szó spanyol értelmében „professzor” is Cernuda: évekig tanított Skóciában, Cambridge-ben, majd az Egyesült Államok-beli Mount Holyoke College-ben; ám magyarul inkább csak egyszerűen: egyetemi lektor) — különösen, ha kedvenc klasszikus, vagy már-már klasszikussá váló szerzőiről, teszem azt Hölderlinről vagy Rilkérről beszél; kivétel egy prózaíró: André Gide. Érdekes ugyanakkor, hogy a minden spanyolok által nagyra becsült hazafiakról, Garcilaso de Vegaról, Fray Luis de Leónról, Jorge Manrique-ről, bár mindig az irodalmi közvélemény kialakította illemlhatárokon belül, sok izgalmas, mert esztétikai részletekbe hatoló megjegyzése van. — talán éppen a tudomány szempontjából legnagyobb hibája, szerénységgel és költői alázattal egyensúlyozott szubjektívizmusa válik itt tudományos erőnné. Cernuda ugyanis menthetlenül „komparatista”: csak összehasonlítani, párhuzamokat vonni tud (rejtve, félig kimondva mindig saját-magával), következtetéseket helyesen levonni már nem. Amit prózaírásban tanult, azt legnagyobbbrészt a francia esszéistáktól tanulta, mégis, homlokegyenest ellenkező módszert művel: az igazi esszéista következtetéseket vezet vissza következtetésekre, de úgy, hogy a konklúzió mindig premissza-színben tűnik fel; Cernuda a premisszákat tünteti fel konklúzióként.

A Gide-tanulmányon kívül két írás kapja meg az olvasót: személyes élményekből leszűrűt „példabeszéde” a kritikus és a költő viszonyáról, valamint a kötetet záró „Egy könyv története”, amely nem más, mint a szerző költői fejlődésének rajza.

Összevetve: ebből a könyvből Cernudáról, a jó alanyi költőről és közepes ítélőképességű „kriticistáról” tudhatunk meg legtöbbet.

CSALA KÁROLY

Paul-Louis Mignon: Salacrou. Paris, Gallimard, 1960. 318

Salacrou a mai francia drámairodalom egyik legnagyobbja. Színművei világszerte népszerűek. Közkelettségéhez járult még 1959-ben ünnepelt hatvanadik születésnapja, a Gallimard-cégnak bőséges indoka lehetett, hogy a Bibliothèque Idéale sorozatban egy kötetet biztosítson számára. Végsőlapozva e több mint háromszáz oldalon, meg kell állapítanunk: a kiadványsorozat sikerrel tölti be az egy-egy író életművének bemutatását célzó feladatot. A kötet tartalma hasonló a megelőzőkhez: íróársak pár soros jellemzése vezet be, ezt követi a könyvet összeállító P.-L. Mignon-írta életrajz, majd ugyancsak ő ismerteti S. műveit. Ezek után a színdarabok rövid tartalmát, a szerzőnek műveihez írt jegyzeteit, hosszabb szemelvényeket és rövid, tájékoztató idézeteket olvashatunk. Az író és íróbarátjai eszmecseréje után (interjúban vagy levélben) pályatársak, kritikusok, kiadók, jó ismerősök nyilatkoznak S.-ről. A kötetet teljes adattár zárja be: bibliográfia és dokumentáció.

Mint drámaíró, bár P.-L. Mignon nem szól erről, nem kétséges, hogy Pirandello hatása alatt indult el. (Az olasz irodalomnak az 1920-as években a franciára gyakorolt befolyásáról a közelmúltban írt könyvet az egyik legtehetségesebb fiatal francia színháztörténész, Renée Lelièvre.) A második világháború idején a katonáskodás, a vidéki elvonultság, majd az ellenállásban vállalt szerep évei következtek. S. Lecacheux név alatt vett részt a felszabadítás harcában. Ennek a korszaknak az élményanyaga jutott művészi kifejezésre a *Gyűlölet éjszakája* (Les Nuits de la colère, bem. 1946., magyarul 1949.) c. drámájában és a *Cinq Lycéens de Paris* c. rádiójátékban, amely őt, az ellenállásban részt vett gimnazista fiú mártírhálálának állított emléket.

S. írói működésének első percétől fogva ateista és haladó gondolkodású volt. Mindezt a háborús események csak fokozták. A *L'Archipel Lenoir* (A Lenoir-dinasztia, 1948.) c. drámájában a nagypolgárság szatíráját írta meg, majd néhány könnyebb fajsúlyú színmű után 1960-ban a *Boulevard Durand*-t, gyermekkori élményeinek felelevenítését. „Mi, drámaírók (olvashatjuk a könyvben tőle idézve) nemcsak írunk népünknek, hanem függünk is tőle. Sorsunk ezért nagyszerű, de egyben maliciózus is: nagy drámaírója csuk valóban nagy népnek lehet.”

MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR EDIT

Aristoteles: Einführungsschriften. Eingeleitet und neu übertragen von Olof Gigon. Artemis Verlag, 1961. 348

Arisztotelész sok munkájához írt bőséges „bevezetést”. Mi ezekben a „bevezetések”-ben a közös módszertani vonás? Lehet-e arról beszélni, hogy Arisztotelész e bevezetésekben egy sajátosan új műfajt alkotott?

Gigon előttünk fekvő gyűjteményének a címe ilyen gondolatokat ébreszt, és olyan várakozásokat kelt, hogy a szerző e műfaj történeti nyomokon indul el. Sajnos, e várakozásunkban csalódnunk kell. A gyűjtemény csak egymás mellé helyezi néhány arisztotelészi mű bevezetését, és hozzászói ehhez több későbbi műnek olyan részeit, amelyek az arisztotelészi filozófiába való bevezetesként foghatók fel. Így olyan részek kerülnek egymás mellé, amelyeknek íróit sok évszázad és a nézetek súlyos különbözősége választja el egymástól.

A könyv értékesebb része Gigon írása Arisztotelész életéről. A szerzőnek sikerül éreztetni, milyen kevés hiteles érdemlő adat áll rendelkezésünkre az ókor oly kiemelkedő nagy alakjáról, mint Arisztotelész volt, és milyen hipotetikus jellegű az ókor nagyjairól írt életrajzok nagy része. Finom lélektani érzékkel tárgyalja az Arisztotelész—Platon viszonyt és felfigyel a tanítvány—tanító közötti rivalizálás motívumaira, ami Arisztotelész esetében oly mérvű volt, hogy egész sereg — sajnos elveszett — művét a platói dialógusok ellenében írta, ugyanazon a címen, amely címet a mester dialógusai viseltek.

Olof Gigon nagy tudású svájci klasszikus filológus és irodalomtörténész. Szokratészről írott monográfiáját, valamint az antik filozófiával foglalkozó problémátörténet-jellegű áttekintéseit nagyra értékelhetjük. Megvan a reményünk arra, hogy a jeles tudós Arisztotelész sorozatának további kötetei, amelyeket ugyancsak az Artemis kiadó fog megjelentetni, tudományos szempontból jelentősebbek lesznek a sorozatnyitó kötetnél.

NÁDOR GYÖRGY

Jean Rousset: Anthologie de la poésie baroque française. Ed. Armand Colin, Paris, 1961. I. 285. II. 340

Jean Rousset, a genfi egyetem tanára kétkötetes antológiáját illusztrációnak szánta a pár évvel ezelőtt közzétett *La littérature de l'âge baroque en France* (Ed. José Corti, Paris, 1954. 310.) c. könyvé-

hez. Rövid bevezetésében éppen ezért nem foglalkozik teoretikus, történelmi vagy irodalmi problémákkal, jegyzeteiben nem találunk a gyűjteményben szereplő költők élet- és írói-pályájára vonatkozó észrevételeket. És hogy elejét vegye az esetleges kifogások emelésének, maga hívja fel a figyelmet arra, hogy a szövegek a néhány éve kiadott tanulmány által eleve meghatározott tervezetet szolgálják; annak megfelelően vett fel vagy hagyott ki költőket, csoportosította műveiket, néha 2—3 vagy ennél is több fejezetbe szórva szét egy-egy költő alkotásait, egy kiadványának darabjait.

Szükségesnek látszik határozottan hangsúlyoznunk, hogy a gyűjtemény tehát nem *egyes* írókat, költői műfajokat mutat be, hanem a francia barokk költészetéről a maga *egészében* nyújt képet. A francia barokk költők témáit, motívumait, sajátos képzelőerejét, művészi ábrázolásuk formai elemeit, stílussajátságait tárja elénk. Az antológia elolvasása után azonban végül is nem áll előttünk, kik a francia barokk költészet kiemelkedő vagy kevésbé jelentős költői. Ha összegyűjtjük a különböző fejezetekben szétszórta verseket, nem kapunk tárgyilagos képet a gyűjteménybe került szerzők oeuvre-jének mennyiségi vagy minőségi súlyáról sem.

Részben azért, mert a gyűjtemény összeállítója ugyan rendszeresen nem törekedett a nagy nevek és ismert művek kiszűrésére, mégis a kisebb, elhanyagolt költőket velük szemben előnyben részesítette. Részben pedig azért, mivel a bemutatott költők nemcsak azt a fajta költészetet művelték, mellyel a gyűjteményben szerepelnek, hanem más jellegű is, a barokk korszak egyéb műfajait: a drámát (d'Urfé, de Viau, Tristan, de Racan, Gombauld stb.), a regényt (G. Scudéry, Tristan, d'Urfé stb.), a héroikus elbeszélést (Saint Amant, Le Moyne, G. Scudéry stb.).

Kétségtelen, hogy Rousset is érezte, hogy a líra nem nyújt teljes képet a francia barokk költészetéről. Nem mutathatja be a barokk monumentalitást, a komponálásban a hősi eszmény szolgálatát. Helyenként be is vesz drámai, eposzi részeket, sőt egy ízben — igaz, hogy csak a jegyzetben — Cyrano de Bergerac prózájából is idéz (I. 277.). Ezek a kis terjedelmű szemelvények azonban nem szemléltetik a műfajok jellegzetességeit, másrészt megbontják a gyűjtemény egységét.

Meg kell azonban hajolnunk a szerkesztő álláspontja előtt, és úgy kell elfogadnunk az antológiát, ahogyan azt összeállította. Hiszen ezzel a válogatással akarta elérni célját: új perspektívákat nyitni erre a korszakra, átértékeléseket előkészíteni.

Rousset-nek nem kis része van abban, hogy a francia irodalmi barokk terén végzett kutatások eredményeként revízió alá kerültek azok a nézetek, melyek a barokkban csak fellengzőségeket, rossz ízlést, hazugságot, túlzásokat és zűrzavart láttak. Egyre általánosabbá lesz a felismerés, hogy ez a felfogás helytelen volt. Van barokk ízlés, barokk rend, barokk francia költészet, és ennek a fogalomnak, mint irodalomtörténeti kategóriának a segítségével sok mindenre az eddigieknél helytállóbb magyarázatot kapunk.

Ehhez a felismeréshez kulauzolja el Rousset összeállítása az olvasót. Mintegy példatárba, 6 fejezetbe osztja az 1570—1700 közti évek 72 szerzőjének kb. háromszáz darabját. Míg *A barokk kor irodalma Franciaországban* című könyve széles keretbe ágyazva, bizonyos mérvű történeti és társadalmi háttér megmutatásával az összes irodalmi műfajokra, ezen túlmenően a szépművészetekre is kiterjedve ismertette a francia barokk művészetet, barokk képzetet és megjelenési formáit, az ott leszögezett látásmód helyességét, itt a francia költészet lírai, helyenként leíró természetű alkotásaival szemlélteti.

Az állhatatlanságnak, változékonyságnak, szárnyalásnak érzékeltetésére a barokk költőknek gazdag képkészlete van, melynek leggyakrabban visszatérő alakzata a szimbólumok, hasonlatok talajából kinőtt metafora-rendszer.

A száz alakot magára öltő Proteus mellett a barokk jelképe lesz minden, ami repül: a szárnyas fantomok táncát járó hópelyhek kristályszikrája, gyöngypillangója, a nyíl, a rőpétyű, a labda, a szél, a madár, a felhő vagy a szivárvány futó tűneménye. Belőlük szerkesztődik a táncoló, szédítő forgás, a csodálatos épület, melyet aztán széttép, megsemmisít egy szélroham. (A metafora-zuhatagra I. Saint-Amant *La Neige* I. 130 vagy Martial de Brevis *Paraphrase*... I. 132, 151, 152.)

A tovairamló víz éppily alkalmas a mulandó, örök változó kifejezésére (Scudéry, I. 211.). A hullámok forgataga, az örvénylés éppúgy, mint a parkok és barlangok szökkenő vize az alakváltás, állhatatlanság jelképei (La Fontaine, I. 220.).

A víztükör csillog, visszaver, vibrálva mutatja, mozgásban kínálja a világ képét. A víz és a tükör motívumainak összekapcsolása roppant termékenyítőnek bizonyult a barokk képzet számára. A víz mozgó tükrében felfordított világ képe a fény és árnyék keverékét, valóságot és delíbiabot teremt együtt. Az illúzió csábító erővel vonzza a költőt, aki létezőnek veszi a látszatot (Saint-Amant, I.

239. Racine, I. 246.). Az illúzió szédülete fogja el, az édes csalás öröme. Flobert de Cérissynél (*Dans sa glace inconstante* I. 245.) az erdő közepén nyugvó tó vizében találkozót ad egymásnak az ég és a föld, a hal a fák között repül, a madár a víz mélyén úszik. Desmaret Richelieu palotáját a holdvilágos éj furesza kontúrjaiban rajzolja: a hold megvilágítja az épületet, árnya messzire nyúlik az éjszakában, tükröképét visszaveri a tó vize. Melyik az igaz a három közül? (I. 242.)

A barokk költők kedvenc témája az átváltozás, metamorfózis. Ezért verselnek az őskaoszról, a világ keletkezéséről és végeről, a test feltámadásáról, csodákról és konverziókról (A látványos megtérés modellje a bűnbánó Magdolna.), a bimbónak rózsává fésüléséről (*Bussières*, II. 27.). Legkedvesebb számukra a tulajdonképpen alakváltás Ovidius módján (*Le Moine*, II. 30, 32.). Ebbe a körbe tartozik a *folastrée*-k visszajára fordult világának témája (Auvray, II. 36, 37.). Minden lehetséges ott, ahol a látszat fontosabb, mint a valóság. Elrejtteni az igazi ént, a valósággal ellentétesnek látszódni izgalmas költői és gyakorlati feladat (*Lingendes*, II. 47.); olyan költők műve, akik szabadgondolkodásukat, ateizmusukat istenes versek írásával álcázzák, az udvari költő hipokrizisével írnak bókoló és dicsőítő verseket fizető gazdáikról, akiket a szükség és alkalom szerint cserélnek. Álöltözetet vesznek magukra, maszk mögé bújnak és bűntudatukat alaktatják, hogy a látszatot hitessék el valóságnak. Ott keresnek szépséget és jószágot, ami azt kizárni látszik: a koldusban, a betegben, a csúnyában (*Tristan*, II. 60, 61, 62.).

A maguk teremtette képzeleti világban úgy mozognak, mint valóságosban. Ez a világ sokszor a feje tetejére állított képtelenségek, borzalmas álmok, hallucinációk, félelmek, rémek világa. (*Saint-Amant*, II. 74. *Tristan*, II. 80.). E rémek közé tartozik a halál is.

A halálérzés lidércnyomása nem a barokk kor és költészet specifikuma, de jól beleillett, és annak egyik legnépszerűbb témája volt. Az élet csak látszat, maszk, az igazi halottak nem a sírban nyugvók, hanem a járó-kelő emberek, húsuk alatt látszódik a halotti csontváz.

A halál ígérete alatt született költemények jórészt vallásos versek, melyek a Szent Ignác-féle beleélés módszerével kísérik a passió, a kereszthalál fázisait, nem egyszer a naturalisztikus ábrázolás élességével. Máskor a test oszlásának realiztikus rajzával propagálják a túlvilág felé való fordulást. [Az örökkévalóság misztikus vízióját, az istenszeretést (*l'amour*

divin) *clair-obscure*, *sombre-lumière* színeivel vázolt bizonytalan körvonaltú képeit olvashatjuk az utolsó fejezetnek főleg egyháziaktól (*Hopit*, *Le Père Cyprien*, *Martiales de Brives*, *Surin*) vagy papi környezetben forgó (*Brébeuf*, *Racine*, *Mala-val*, *Mme Guyon*) személyektől származó alkotásokban.]

A barokk gyászra jellemző, hogy életet önt, mozgást visz a halálba: a halál él, vagy fordítva: az élet érződik halálban. A halott *állapot*-nál barokkosabb a haldoklás, a halálhoz való *átmenet* festése. A költők magukat képzelik el haldoklóknak, halottnak, sírba helyezettnek, saját halálukat rajzolják. A világibb, tárgyú költeményekben is gyakori eljárás a naturalisztikus ábrázolás, az ellentétpárookra épülő szerkezet.

Ezek a témák, motívumok, tartalmi és formai jegyek nyerne kifejezést az antológia tanúsága szerint a XVI. század utolsó harmadától a XVII. század végéig gazdagon virágzó francia költészetben, mely jelentős spányol és olasz hatásokat szívott magába. Ennek a kornak költészete azonban nemcsak barokk, hanem Ronsard, du Bellay hagyatékának őrzője, folytatója és átszármaztatója is. A barokk vallásosság égbe vágyó miszticizmusa mellett kifejezi az udvari élet frivol igényeit, a szalonok preciozitását vagy egyéb körök vaskosságát és sikamlósságát. Az alkalmi költészet burjánhajtatásain túl megszólaltat személyes belső problémákat, megbírált társadalmi és politikai jelenségeket. Szóval: gazdagabb és többértékű, mint a gyűjtemény alapján gondolnók.

VARGA IMRE

Božidar Borko: Na razpotjih časa. (Az idő választútjain) Založba Obzorja, Maribor, 1962. 456

„Esszék és tárcacikkek” — ezt az alcímet viseli a hatvanhét éves szlovén kritikusnak most megjelent gyűjteményes kötete. A ljubljana-i egyetem szlavista-professzora, Bratko Krefc, nem eléggé dicsérhető dolgot cselekedett, amikor folyóiratok és újságok porosodó lapjairól összegyűjtötte és bevezetéssel ellátta idős kollégájának válogatott tanulmányait. Jugoszlávián kívül nehezen megtalálható anyagot tett így hozzáférhetővé, olyan anyagot, amely elsősorban a XX. századi irodalmak kutatóit fogja érdekelni.

Alig olvasunk egy-két lapot Borko tanulmányaiból, máris F. X. Šalda jut eszünkbe. Ez nem véletlen. Borko, aki a cseh kritika klasszikus mesterének

személyes jó barátja volt, úgy látszik tudatosan vállalkozott a „szlovén Šalda” szerepének betöltésére. Sokoldalú érdeklődési köre is hasonlatossá tette őt a cseh tudóshoz. Persze, fiatalabb Šaldánál, más politikai és történelmi körülmények közt élt, s az egyetemi katedra sem adatott meg számára. Ő is költőként kezdte azonban pályáját, ő is világirodalmi távlatokra törekedett és törekszik (a válogatás egyik ciklusának ez is a címe: „Távolságok, problémák, perspektívák”), ő is az irodalmi mű és az író belső lényegét akarta megragadni.

Az 1896-ban született és ma is tevékenyen dolgozó Borko a gimnáziumot még a régi magyar—horvát időkben végezte Varasdon. A szlovén fiatalember első költeményeit horvát—szerb nyelven írta. Nemsokára a szlovén nyelvű lírát is művelni kezdte ugyan, de — akárcsak Šalda — igazi működési területét a kritikában találta meg. A két világháború közt szlovén újságok munkatársaként és kritikai rovatvezetőjeként kereste kenyerét, 1945 után a könyvkiadás egyik irányító személyisége lett.

Száma is — mint általában a húszas-harmincas évek szlovén és jugoszláv haladó értelmisége számára — döntő élményt jelentett a cseh kultúrával való találkozás. Gyakran járt Prágában, még 1939 tragikus márciusában is sikerült felkeresnie cseh író-barátait, s esszéiben, kritikai cikkeiben igen nagy szerep jut a cseh problémáknak. „Esszé Prágáról”, „A cseh kultúra szelleméről” — ilyen című tanulmányokat olvashatunk a kötetben, azonkívül igen sikerült méltatást Stanislav Kostka Neumannról, a forradalom költőjéről, a kilencvenéves Petr Bezruč-ról, Josef Horáról, Vilém Závadáról, Karel Čapekról és nem utolsósorban Šaldáról. A három pompás Šalda-tanulmány közül az egyik a cseh kritikusként tett látogatás (1936), a másik Šalda halála (1937) után készült, a harmadik pedig 1957-ben, a huszadik évforduló alkalmával. Borko itt is, más esszéiben is a kritikai értékelés és irodalomtörténeti jellemzés mestere. Tárgyilagosságának, igazságszeretetének szép dokumentuma, hogy Neumann-cikkét 1954-ben írta, amikor pedig Jugoszlávia és Csehszlovákia viszonya még meglehetősen rendezetlen volt. A cseh kultúra megbecsülő szeretete azonban erősebb volt a szlovén kritikushoz, mint a napi politika óvatosságához.

Ismételten fellépett az egyoldalú „jugoszlávskodás” ellen, a harmincas években is, amikor pedig a „királyi diktatúra”

nyílt szerbesítő tevékenységet folytatott, s Borko — megélhetési okokból — egy kormánylapnál dolgozott! Ez azonban nem mondott nála ellent az ifjúkori horvát—szerb irodalmi kapcsolatok folytatásának, az igazi értékek megbecsülésének. A szerb drámaíró és szatirikus Branislav Nušić vagy a horvát lírikus Dragutin M. Domjanić írói tehetségük teljességében bontakoznak ki a szlovén kritikus cikkeiből, egyik legszebb esszéjét pedig Tin Ujevićről, a bohém-természetű, különcödő horvát lírikusról írja 1955-ben, amikor a költő meghalt. Jól meglátja Ujević nagyságát, és azt is, hogy minden anarchizmusa és individualizmusa ellenére a közösség hangja szólt belőle.

Érdeklük Borkót az északi szláv népek írói is. Borisz Paszternak lírikusi nagyságára már 1936-ban felfigyel (érdekes, hogy epikai műveit ő is kevésbé jelentősnek tartja!), 1958-ban pedig, a *Parasztok* új szlovén kiadása alkalmával Reymontról ír tanulmányt. Ebben a mélyenjáró esszében igen szépen mutatkozik meg Borko módszere: az írói életműnek egységében, összefüggéseiben való vizsgálata. Foglalkoztatták és foglalkoztatják aztán a modern nyugati irodalom XIX. és XX. századi klasszikusai. Byron, Leopardi, Whitman, Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren, Stendhal, Stefan Zweig, Thomas Mann, Italo Svevo, Romain Rolland: ezeknek életművét is alapos esztétikai tudással és kritikai igényességgel jellemzi. Ki-kirándul az antik Egyiptom, a barokk és XIX. századi Mexikó, a középkori Itália (Dante-tanulmánya!) területeire is.

A „kirándulás” szót nemcsak képletesen kell venni. Borko — főleg a két háború közt — sokat utazott. Beszámolóit Párizsról, Görög- és Törökországról, Bulgáriáról nemcsak szokványos útirajzok és élménytűkrözdések, hanem az „esszé” valódi értelmében kísérletek a bemutatott ország történelmi, kulturális problémáinak megragadására.

A szlovén kritikus természetesen saját népének irodalmát sem felejtheti ki. „Szlovén profilok” címmel nyolc szlovén költőnek, kritikusknak, művésznek arcképét rajzolja meg, elfogulatlan, biztos értékeléssel. Ez a fejezet is, és a kötet egész anyaga is meggyőző minket arról, hogy Borkóban a XX. század európai kritikájának igen jelentős mesterét kell tisztelnünk, akinek írásait a szlavisták is, a nyugati irodalmak szakértői is sok haszonnal tanulmányozhatják.

ANGYAL ENDRE

Pierre Brochon: La chanson sociale de Béranger à Brassens. Les Édition Ouvrières, Paris, 1961. 138

Brochon, aki korábbi munkáiban a francia dal fejlődésének egyes szakaszaival foglalkozott, most átfogóbb jellegű tanulmány megírására vállalkozott, a munkás olvasókat kívánja megismertetni a chanson sociale fejlődésének történetével.

A könyv tizennégy kisebb fejezetre oszlik, s ezek már címükkel is jól jelzik a chanson sociale fejlődésének állomásait. (Erre szükség is van, mert az egyes fejezeteken belül már korántsem ilyen könnyű eligazodni a kissé rendszertelenül egymás mellé halmozott idézetek, elemzések, életrajzi vonatkozások között.)

Az első fejezetek a goguette-ek, a chanson sociale megszületésében fontos szerepet játszó zenés összejevelemek jellemzését tartalmazzák. A goguette-ek — tagjaik főleg kézművesek és munkások — a Restauráció idején szaporodnak el, és kezdetben, politikai szempontból, viszonylag nagy önállóságot élveznek. Az összejevelemek jelentősége Brochon szerint abban van, hogy a maguk idején a hazafias nevelés iskolái lehettek, és a munkásság számára legtermészetesebb kifejezési formát képviselték. A társaságok eredetét illetően a szerző, pontos adatok hiányában, csak feltételezésekre támaszkodhat. Valószínű, hogy a goguette őse egyrészt a külvárosi kocsmák, másrészt pedig a XVIII. századbeli epikureista összejevelemek hagyománya. Nem lehetetlen azonban, hogy a szabadkőművesség is játszott itt némi szerepet.

Ezután következik a chanson sociale fejlődéstörténetének tényleges elemzése. Béranger-nak, a goguette-ek körülrajongott „istenének” és Pottier-nak, az ő nyomdokain induló és csak később szocialistává váló költőnek példája bizonyíték Brochonnál arra, hogy a proletariátust először harcban szólító költemények a polgárság álláspontjáról születtek, hiszen a burzsoázia korán felismeri, és stratégiai szempontból fel is használja a születő osztály erejét.

Louis-Philippe uralkodása fontos időszak a chanson sociale fejlődése szempontjából. A most már szervezett összejevelekről részletes leírást kapunk a szemtanúktól vett számos idézet alapján. Ezt az utópikus szocializmus hatásának, illetve a romantikus bohémvilág, a goguette-ek és a nép kapcsolatainak elemzése követi. Az 1848-as forradalmak időszaka a népi énekesek aranykora. A második császárság azonban hamarosan véget vet a chanson sociale virágzásának. Az üldözött goguette-

ek feloszlanak vagy zenés kávéházakká alakulnak át. A Kommün a harc időszaka. Chanson termése a művek számát és színvonalát tekintve egyaránt jelentéktelen. A chanson sociale további útja a hanyatlás története. A haldoklót nem támaszthatja fel sem az internacionálé megszületése, sem Jean-Baptiste Clément, Montéhus vagy Gaston Couté próbálkozása. A rádió hamarosan megadja a kegyelemdefést is.

A tanulmány a chanson sociale jelenlegi reménytelen helyzetének elemzésével fejeződik be.

Könyvében Brochon sok verset idéz a kor érzékletesebb bemutatása, illetve egyes szerzők pontosabb jellemzése céljából. A bőséges bibliográfiát még külön antológia követi, amely a chansonnok szellemének bizonyos, konkrét történeti eseményektől független, egységességét hivatott érzékeltetni.

SZÉKELY ANNA

Л. М. Добровольский. Запрещенная книга в России 1825—1904. Архивно-библиографические разыскания. (Betiltott könyvek Oroszországban. 1825—1904. Levéltári-bibliográfiai kutatások) Izdatyelsztvo Vseszojuznoj knyisnoj palati, Moszkva, 1962. 254

Nem állíthatjuk, hogy irodalmunkban egyáltalán nincsenek cenzúra-történettel foglalkozó művek. Általános jellegű mű azonban igen kevés akad, de anyagukat, különösen pedig ideológiájukat tekintve ezek is reménytelenül elavultak (ide sorolhatjuk N. Engelhardt, A. Szkabicevszkij, A. Kotovics, N. Drizen, M. Lemke és mások munkáit). Többnyire olyan publikációkkal találkozunk, melyek egy-egy íróval, sőt csupán egy-egy alkotással foglalkoznak. Ahhoz azonban, hogy fogalmat alkothassunk az orosz kultúrában a cenzúra által okozott károkról, elengedhetlenül szükséges valamennyi fennmaradt anyag áttanulmányozása. Emellett természetesen felvetődhetnek a kutatás különböző aspektusai is. Alapvető a betiltott és megsemmisített könyvek kérdése. E kérdés kutatását többé-kevésbé lezártnak tekinthetjük: Dobrovolszkij művét az e témakörrel foglalkozó kutatók valamenynyien kézikönyvként használhatják.

Az orosz kultúra történetével foglalkozó kutatók fontos következtetéseket vonhatnak majd le a publikált anyagokból arra vonatkozólag, hogy elsősorban mi ellen és miért harcolt a cenzúra, hogy éber figyelmét mivel vonták magukra látszólag jó szándékú vallásos könyvek. Történeti és ökonómiai tanulmányok, gyermekirodalmi,

filozófiai és orvostudományi művek, orosz és külföldi regények, nemzeti — ukrán és bjelorussz — irodalmi alkotások, a nők emancipációjával foglalkozó vitacikkek, biológiai könyvek, stb. Az orosz könyv történetével foglalkozó kutatók megismerhetik a kevésbé közismert újságíróknak és időszaki kiadványok kiadóinak (például A. Gieroglifovnak) hősiei tevékenységét. A betiltott könyv olykor mégis győzedelmeskedett: az elkobzás ténye növelte a könyv népszerűségét, külföldi vagy illegális utánnymásra, sőt kézirat-másolásra vezetett — más könyvek tartalmának és címének leple alatt. A pecsétek és lakatok alá rejtett, elkobzott példányokat titokban megszerezték s illegálisan terjesztették. Johann Scherr *Emberi tragikomédia* című művének 1500 kiadott példányából csak 108-at sikerült zúzdába küldeni! — a többit szétkapkodták. Olykor viszont jegyzőkönyvet készítettek arról, hogy például Fjodor Giljarov *Tizenöt éves lázadás* című művének 3000 példányából 2500 „elrothadt a nyirkosságtól”. S ez nem ritkán megesett. Számos jellemző példát sorol fel a szerző érdekes és tartalmas bevezető cikkében: *Források a betiltott orosz könyvek kérdésének tanulmányozásához*.

Dobrovolszkij könyve 80 évnyi korszakot ölel fel, mely Lenin periodizációjában megfelel az orosz forradalmi mozgalom első, második és a harmadik korszaka kezdeti szakaszának. Csak azt kívánhatjuk, hogy az orosz cenzúra kezdeti szakasza (körülbelül a XVIII. század második felétől a dekabrista felkelésig), különösen pedig az utolsó — 1905-től 1917-ig tartó — szakasz minél előbb megtalálja kutatóját; így ugyanis az elpusztult orosz könyvek kiegészült története még kifejezőbb képet ad majd a felszabadító harcról. Egyelőre azonban a haladó orosz gondolat 248 könyv-áldozatának állított emlékművet Dobrovolszkij, aki a cenzúra-archívumok alapján végezte kutatómunkáját.

Jogosultnak kell tartanunk azt a kutatómódszert is, mely magukat a könyveket vizsgálja. A különböző archívumokban található illegális kiadványok és tárgyi bizonyíték-gyűjtemények, valamint más könyvtárak és múzeumok anyagai alapján valószínűleg még ki lehetett volna egészíteni az összeállított jegyzéket.

Dobrovolszkij értékes könyvében szerintünk indokolatlan kihagyások is kimutathatók.

Köztudomású, hogy Nyekraszov *Szorremnyik* című folyóiratát 1866-ban tiltották be. A folyóirat ötödik számát kinyomattatták ugyan, de az nem látott napvilágot. Nyekraszov megbízottja: Sz. Zvonarjev

1866 július 3-án azt írta a költőnek, hogy „a *Szorremnyik* ötödik könyvének lapjait a nyomdában zárolták” (*Karabiha jalu archívuma*, M, 1916. 244. l.). E számból néhány példány mégis fennmaradt, egyikük a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Orosz Irodalmi Intézete archívumának birtokában van. Nyilvánvaló, hogy ennek a bibliográfiai ritkaságnak szerepelnie kellene a cenzúra által betiltott könyvek jegyzékében (aminthogy ott szerepelnek a *Beszeda*, *Maljar* és *Nacsalo* című folyóiratok elkobzott számai is). Lehetséges, hogy a cenzúra-archívumokban folytatott további kutatások kielégítő eredményre fognak vezetni, ha azonban ez nem is következne be, — a folyóirat története s a kortársak számos fennmaradt valómása helyettesítheti az elveszett dokumentumokat.

Dobrovolszkij művét, amelyet az Összövetségi Bibliográfiai Intézet adott ki, csak az tudja majd igazán értékelni, aki rendszeresen igénybe veszi munkájához segítségét.

Sz. A. REJSZER

Dictionnaire de biographie française. Tome VIII^e Cayron-Cléry. Paris, 1959. Librairie Letouzey

Az új francia biográfiai szótárnak eddig nyolc kötete jelent meg. Az első négy (1932—1941) J. Balteau—M. Barraux—M. Prévost irányítása alatt készült, a többi kötetek (1949—1959) M. Prévost és Roman D'Amat szerkesztésében jelentek meg. A gyűjtőmunka tulajdonképpen már régebben megkezdődött egy 1913-ban készített program alapján, de az első világháború miatt abbamaradt. Az évtizedekkel megkésétt kiadást pedig a második világháború szakította félbe.

Egy ilyen nagyarányú kézikönyvnek az a legfőbb erénye, ha megbízható, kritikailag megrostált adatokat szolgáltat. Ennek a célnak igyekszik eleget tenni ez a munka a kijelölt kronológiai (de l'antiquité gauloise — à env. 1925) és földrajzi (nemzeti) határok között. Az írók és művészek életművéről, kiemelkedő alkotásairól, ikonográfiáról a címszavak végén válogatott bibliográfia — avec la plus grande rigueur bibliographique — tájékoztat. Különösen értékesek ezek az útmutatók a kevésbé ismert, a szintézisekből kimaradt de nem elhanyagolható személyek esetében.

Irodalomtörténeti vonatkozásban nagy szükség van egy ilyen új adatszolgáltatásra, nemcsak a reneszánsz és a barokk korá-

ból, hanem a más századokból is. Minden korszak megkövetelte a maga biográfiai kézikönyvét: Moréri (*Dictionnaire historique*, 1673) a klasszicizmus derekán, Chaudon és Delandine (*Nouveau Dictionnaire historique* 1766; 1804) a felvilágosodás évtizedeiben hozta létre igen népszerű művét. Máig használják őket, akárcsak a rájuk épült „modern” sorozatokat, Michaud (*Biographie Universelle ancienne et moderne*, Paris 1843—1857. etc. 45 tomes) és a Didot-Hoefer (*Nouvelle Biographie Générale*, Paris 1862—1877. 46 tomes) biográfiáját, s kiegészítésül Larousse *Grand dictionnaire universel*-jét. E munkák szövegébe azonban sok hiba csúszott; nem ritka az elavult, a tényeknek meg nem felelő felvilágosítás stb. De legnagyobb hátrányuk, hogy a felöltet anyagban nagy hézagok mutatkoznak; távolról sem adnak az egyes korszakokra vonatkozólag elégséges ismereteket.

Ezeket a hiányokat igyekszik kiküszöbölni ez a maga idejében szintén „modern”-nek indult vállalkozás. Külföldi példái: Wurzbach *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich*-ja, a müncheni *Allgemeine deutsche Biographie*, s főképpen M. L. Stephen *Dictionary of national biography*-ja.

Az egész munka szellemét a polgári tárgyilagosságra való törekvés jellemzi: „Point de polémique religieuse, ni de politique — notre dictionnaire doit rester objectif et impartial” — mondja az előszó. Főerénye az egzaktság és a viszonylag kielégítő tájékoztatás mind a címszavak szövegében, mind a bibliográfiában. A szerkesztőség a kutatások által igazolt tényanyag „les points nouveaux seuls justifient de longs développements” rögzítésére kérte a szerzőket, s arra, hogy nyelvileg se legyen a szöveg fárasztó és bonyolult, hanem „une langue sobre, qui peut être élégante et agréable”; hogy ezt a nem könnyű feladatot eddig mimódon sikerült megvalósítani, arról a biográfia forgatói a kötetek használata közben győződhetnek meg.

H. L.

Slownik staropolski. Tom III. Zeszyt 19. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1962. Polska Akademia Nauk

A nyolc kötetre tervezett *Slownik staropolski* kiadási munkálatai eljutottak a harmadik kötet befejezéséhez. Az egyes kötetek hat-hét füzetből állanak. Az akadémiai kiadással több tudós-generáció munkája válik valóra. A szótár előzményei-

nek, létrejöttének egész irodalma van. A kezdeményezés a század elején Jan Łoś és Jan Baudouin de Courtenay nevéhez fűződik; a munka folytatása Kazimierz Nitsch és Stanisław Źbanić-ek vállára nehezedett. A szerkesztő bizottság munkájába bekapcsolódott Zenon Klemensiewicz, Jan Safarewicz, később Władysław Kurasz-kiewicz és Witold Taszycki. Az első füzet 1953-ban jelent meg.

A forrásjegyzék kb. 1500-ig öleli föl a lengyel nyelvemlékeket. Említésre méltó, hogy a Bogurodzica hat kéziratos változatban fordul elő benne. Bőséges forrásanyag található a lengyel középkorra és a reneszánsz kezdetére vonatkozólag. A szerkesztők megállapítása szerint azonban ez a jegyzék a régi kéziratok nagy mérvű pusztulásáról is tanúskodik. A forrásművek között két magyar vonatkozású is van; az egyik a magyar levéltárak XV. századi lengyel érdekű anyagával (Papée Fryderyk, Wiadomości o archiwach węgierskich i materiale ich do dziejów polskich w drugiej połowie XV wieku), a másik Dąbrowski közlésével (Kraków a Węgry w wiekach średnich) kapcsolatos.

A *Slownik staropolski* jelentős és eredményes tudományos vállalkozás, de nemcsak a lengyel, hanem a cseh nyelvtörténet szempontjából is. A szerkesztőség nagy gondot és tudományos körültekintéssel végzi feladatát; minden egyes cikk megvitására kerül a szerkesztő bizottságban. A földolgozott nyelvi állomány fontos vizsgálatok tárgya lesz a reneszánsz korában bekövetkezett ugrásszerű anyanyelvi fejlődés pontosabb lemeréséhez.

Hopp Lajos

Illuminierte Handschriften aus der Slowakei. Einführender Text von Alžběta Güntherová. Auswahl der Reproduktionen. Katalog und Register von Ján Mišianik. Praha, 1962. Artia-Verlag. 175

Ez a reprezentatív kötet első ízben tartalmaz bő válogatást mindazokból az egyházi és világi jellegű kéziratok emlékekből, amelyek a régi szlovák irodalommal valamiféle közelebbi vagy távolabbi [egyes esetekben regionális] kapcsolatba hozhatók. A fülszöveg pontos meghatározása szerint a fő célkitűzés az volt, hogy a szelektálás ellenére is megközelítő teljességgel sikerüljön számba venni és fakszimilékben felvonultatni mindazokat az illuminált kéziratokat, amelyek „im Gebiet der heutigen Slowakei” keletkeztek a középkorban.

Ján Mišianik igen jól oldotta meg ezt a feladatát: a kerekén hatvanat kitevő forrásanyagból szebbnél szebb részleteket válogatott ki egy- és többszínnyomatú faksimile közlésre. Annak ellenére, hogy ez az elsősorban művészettörténeti jellegű kötet végső fokon a népszerűsítés igényével készült, nemcsak az érdeklődő közönség számára nyújt érdekeset és tanulságosat, de bizonyos értelemben az irodalomtörténészeknek is nívómot jelent. Mégpedig azzal, hogy a kötetbe felvett kéziratok [kódexek, városi- és családi címereslevelek stb.] pontos könyvészeti leírását is közli, megtoldva a rájuk vonatkozó szakirodalommal.

Ez utóbbi sehol sem teljes, valószínű, hogy maga Mišianik sem törekedett rá, s a jelen esetben nem is lenne indokolt számon kérni ezt tőle. Épp ezért csak mellékesen jegyezzük meg, hogy a 13. szám alatt tárgyalt *Breviarium Praemonstratense* irodalmához nem az egyedüli kézett, egyébként valóban fontos Berkovits Ilona-féle, de még vagy öt további tanulmány tartozik [Timár Kálmán, Gábrriel Asztrik és Radó Polikárp cikkei].

A kötethez Alžběta Güntherová írt sok értékes művészettörténeti vonatkozású észrevétellel gazdag bevezető tanulmányt. Feltűnő azonban, hogy sehol sem fogalmaz oly precízen, mint a fülszöveg. A kódexek genezisének vizsgálatakor sem bizonyul eléggé alaposnak: a középkori Magyarország irodalmának egész sor emlékénel a kora-román és nagymorva hagyományokra visszavezethető elemeken kívül csak a bizánci és a salzburgi hatásokat tartja említésre méltónak [pl. a *Gebhart-Biblia* esetében is!].

A könyvet azzal a meggyőződéssel tehetjük le kezünk közül, hogy Ján Mišianik gyűjtő és szelektáló munkája jó szolgálatot tesz mind a régi szlovák, mind a régi magyar irodalom kutatásában.

V. KOVÁCS SÁNDOR

Catalogue général des éditions du Centre National de la Recherche Scientifique. Éd. C. N. R. S. 1962. Paris, 87

A jövőben remélhetőleg találkozni fogunk folyóiratunkban is ennek a jelentős tudományos központnak a kiadványaival. A C. N. R. S. különféle tudományos intézmények fokozatos összeolvadása és átalakulása révén jött létre Párizsban 1939-ben. Az 1945-ös újjászerveződés után működésének alapszabályát 1959-ben fogadták el. A C. N. R. S. „établissement public doté

de la personnalité civile et de l'autonomie financière” — a Ministre de l'Éducation Nationale felügyelete alatt működik. A miniszter feladatkörébe tartozik a tudományos kutatások fejlesztése, koordinálása és bizonyos tudománypolitikai, főleg gazdasági érdekű szempontok érvényesítése. A C. N. R. S. vezető testületében neves egyetemi professzorok és közéleti személyiségek foglalnak helyet. A szervezet a mai polgári tudományos élet jeles kutatóit és tudósait egyesíti az alap kutatások és az alkalmazott tudományágak széles területén. Két osztályból és 32 szekcióból áll: a Classe de Sciences Mathématiques, Physico-Chimiques, Biologiques és Naturelles 19 szekciót, a Classe des Sciences humaines 13 szekciót ölel fel. A C. N. R. S. kutatóinak száma 1961-ben elérte a 3400-at, ebből 20% tartozott a társadalomtudományokhoz. A tudományos központ közvetlen kapcsolatban áll a londoni és new-yorki C. N. R. S. körökkel; egyezményes alapon pedig belga, holland, olasz, spanyol, svájci, lengyel és szovjet tudományos intézményekkel, újabban a Magyar Tudományos Akadémiával is.

A C. N. R. S. hosszú távú tudományos vállalkozásokat, kiadásokat szubvencionál, folyóiratokat tart fenn, külföldi tanulmányutakat biztosít, hazai és nemzetközi konferenciákat hív össze. 1946-tól 1959-ig pl. 101 Colloques Internationaux-t tartottak; ezeknek az anyagát folyamatosan egy ún. Collection Spéciale publikálja. Modern dokumentációs (mikrofilm) központja 45 ország meghatározott tudományos organumait (periodikák stb.) regisztrálja, részben publikál belőlük; a Bulletin Signalétique 1959-ben több mint 200 000 egységet regisztrált célszerű (courtes analyses) formában, kb. 6000 periodikából. A humántudományok Bulletin-je háromhavonként jelenik meg. A filmszolgálat elképesztő mennyiséget továbbít a kutatókhoz: 1959-ben két millió mikrofilm-kockát és 200 000 nagyított oldalt készített. A C. N. R. S. könyvtára többek között cserekapcsolatban áll az MTA és az OSZK nemzetközi csereosztályával is.

A humán-tagozaton belül, a bennünket elsősorban érdeklő irodalomtörténeti kutatások két (22. és 23.) szekcióban folynak: Linguistique Générale, Langues Modernes et Littérature Comparée; és Linguistique Française et Études Littéraires. Külön szekciója van a médiavalisztikának, a klasszika-filológiának, a leleti civilizációknak és nyelveknek, a filozófiának, stb.

Az irodalomtörténeti munkálatokról a Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (Dir. Jeanne Vielliard) ad számot. A Bulletin

1952-től kezdve jelenik meg, évenként egyszer. Az 1962-ben közreadott munkák egy része a könyvtárak görög, latin és arab kéziratállományát leltározza. A reneszánszra vonatkozó művek közül megemlítjük E. Pellegrin *La Bibliothèque des Visconti-Sforza au XV^e siècle* cc. 500 oldalas könyvét. A Colloques Internationaux sorozatból többek között a *Nomenclature des écritures livresques du IX^e au XVI^e siècle*; *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e siècles*, továbbá *Musique et poésie au XVI^e siècle* és Charles Quint et son Temps c. kiadványokra hívhatjuk fel a figyelmet.

Ezen kívül számos könyv kelthet nálunk is érdeklődést. Malebranche összes művei, Hugo rajzai (*Dessins de Victor Hugo*) mellett Valéry kiadatlan naplójából (1894—1945) is megjelent két kötet (*Les cahiers de Paul Valéry*). A színháztörténeti tanulmányok között a Répertoire bibliographique des Traductions et Adaptations françaises du Théâtre étranger du XV^e siècle à nos jours — nyolc kötete okozhat meglepetést. Gyűjteményes formában jelent meg: *Le Théâtre moderne. Hommes et Tendances*; *Réalisme et poésie au théâtre*, valamint *Visages et perspectives de l'Art moderne (peinture, musique, poésie)*. A reneszánsz költészetével és zenéjével foglalkozó műveken kívül még jó néhány korfestő munkát találunk, pl. Les Fêtes de la Renaissance; Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint; a század végéről két monográfiát: *Les Fêtes de Florence* (1959) s az udvari művészetek köréből *L'art du Ballet de Cour* (1581—1643).

Ennyi is elég, hogy ízelítőt kapjunk a C. N. R. S. keretében készült munkák jellegéről. A különböző művészetek összképe az ami az egyes korszakokban, elsősorban a reneszánsz korából élénk tárul. Ide sorolva a szép számú nyelvészeti és történeti munkákat, a C. N. R. S. egy évi kiadványtermése értékes alapanyagul szolgálhat az egyes irodalmi korszakok igényes tanulmányozásához.

H. L.

Bibliographie de la France, journal de l'imprimerie et de la librairie. Au Cercle de la Librairie. Paris, 1963. janvier-février

A Bibliographie de la France füzetei hetenként jelennek meg, és a legteljesebb áttekintést nyújtják a mai francia könyvkiadásról. A bibliográfia régóta ismert nálunk; most a Librairie XX^e siècle kiadó

előzékenysége tette időszerűvé, hogy megemlékezzünk róla. Biztató és öröndetes a kiadó szándéka, hogy a francia—magyar kulturális kapcsolatok szálait kívánja szorosabbra fűzni: „Dans le cadre de l'action, que nous avons entreprise en vue de resserrer les liens culturels et d'amitié qui unissent depuis longtemps nos deux pays...”

A bibliográfia főrovatában (Bibliographie officielle) a Bibliothèque nationale által rendszeresített formában kapjuk a művekről, köztük az irodalomtörténeti kérdésekről, a megjelenésükkel egyidejű tájékoztatást. A krónika-rovat (Chroniques) a könyvkiadással kapcsolatos aktuális eseményekről ad számot. Pl. kiállításokról (Salon des illustrateurs du livre, Exposition Jean-Jacques Rousseau), beszámolókról (Informations sur le livre à l'étranger; La production intellectuelle en France, Année 1962; Sélection des „50 livres de l'année 1962”) stb. — Végül az Annonces rovatban összefoglaló kimutatás található a hét újdonságairól.

Az év első kéthónapi könyvtermésének számadatait fölösleges lenne idézni; tudjuk, hogy a francia könyvpiacot hetenként is hatalmas mennyiséggel árasztják el a kiadók. Az érdekesség kedvéért megemlíthető a regények és az általános, összefoglaló jellegű (művészeti, történeti, enciklopédikus) munkák tömeges megjelenése. Szép számmal adtak ki írói gyűjteményeket, Shakespeare, Montaigne, Molière, Rousseau összes művein kívül Claudel, Montherlant, Paulhan minden munkáit, Baudelaire kritikáinak gyűjteményét (*Toute l'oeuvre critique de Baudelaire*). Megjelent Hegel, Diderot és Stendhal levelezése. Néhány más munkára is fölhívhatjuk a figyelmet: *La littérature de moyen âge*; *Diderot et l'encyclopédie*; *Cathédrales de France*; *Le mythe anglais dans la littérature sous la Restauration*. Kiadtak egy könyvet Jean Atlanról, az 1960-ban meghalt, ismert absztrakt festőről („Les grands contemporains”). Kiemelendő az orosz-szovjet irodalom iránti érdeklődés. A *Chrestomathie de la littérature ancienne russe*, XI—XVII. s. — mellett ott találjuk Puskin oroszul. Dosztojevszkij (*l'Idiot*), Gogol (*Tarass Boulba*), Csehov (*Théâtre*), Gorkij (*En gagnant mon pain*; *Théâtre complet*) művei; Solohov (*Le Don paisible*), Nyekraszov, Baklanov, Tyendrakov regényeit. A bibliográfia lapozgatása sok újságot és tanulságot szolgáltathat a mai irodalmi jelenségek iránt érdeklődőknek.

Hopp Lajos

Walter Mönch, a heidelbergi egyetem romanista professzora, 1955-ben „*Das Sonett — Gestalt und Geschichte*” címmel a heidelbergi F. H. Kerle kiadónál megjelentetett egy nagyszabású, átfogó, az egész világirodalomra kiterjeszkedő monográfiát, amely részletesen foglalkozik ezzel a különleges költészeti formációval.

Walter Mönch szonett-tanulmányaival párhuzamosan, és elméleti tanulmányának mintegy gyakorlati példatára-képpen *Karl Theodor Busch* válogatásában és fordításában megjelent az ugyancsak heidelbergi „Drei Brücken” nevezetű kiadvállalatnál egy hatalmas szonett-antológia *Sonette der Völker* címmel, „Siebenhundert Sonette aus sieben Jahrhunderten” alcímmel. A világirodalomban ez az első ilyen nagyarányú, tágsugarú vállalkozás, mert eddig még sem német, sem más nyelven nem jelent meg olyan szonett-antológia, amely a saját nyelvterületen túlterjedően felölelné valamennyi nép szonett-termését.

Mélyrehatóbb vizsgálat nélkül is megállapítható, hogy ez a könyv sem mentes a verses antológiák mindenkorhi hiányosságaitól; a válogató és fordító sajátos egyéni ízlése és hajlandósága irreális aránytalanságokat teremt — a kiválasztott anyag érték-súlya és terjedelme tekintetében —, miközben a fordító a vers-anyagot óhatatlanul átformálja „saját képére és hasonlatosságára”.

Itt az antológia magyar anyagát kíváncsian ismertetni.

Rokonszenves vonása ennek az antológiának, hogy az anyagát nyomdatechnikailag nem szabdalja szét különálló nemzeti irodalmak szerinti, s így mintegy a világirodalmi egységet, a sajátos műformában való összetartozást dokumentálja. És így aztán a kellemes meglepetés különleges ízével hat, amikor az olvasó a 351. lapon France Prešeren szlovén költő szonettje után ezzel a címmel találkozik: *Ferenc Kazinczy — Die Muse des Sonetts*. És utána még négy németre fordított „magyar szó”: „Mihály Babits” két darab és „Gyula Juhász”, valamint „Árpád Tóth” egy-egy szonettje.

Az antológiának ezt a meglehetősen „szűk keresztmetszetű” magyar anyagát nézzük először a számszerűségnek prózai szemszögéből. Száraz, de beszédes számadatok következnek: a 468 oldalas kötet 436 szerzőtől származó 748 szonettet tartalmaz. Ebből olasz 127, spanyolnyelvű 72, portugál és brazil 56, francia—belga 111, angol—amerikai 138, holland—flamand 46, skandináv 40, orosz 16,

lengyel 47, német 47. A többi európai nép mind a tízes szám alatt szerepel; a magyar-nál többel: a finnek (8), esztek (8), románok (7).

A közölt versek kiválogatása kellő tárgyismeretre vall. Valóban Kazinczy és Babits tekinthető a régi, illetve újabb magyar szonett-költészet két gyűjtőpontjának, amelynek Juhász Gyula és Tóth Árpád is valóban reprezentáns alakjai.

Es most nézzük a kötet magyar anyagát közelebbről. A könyv „*Das Sonett bei den Völkern*” című magyarázatos függelékében a magyar szonett-költészetéről mindössze ennyit találunk: „A magyar líra tulajdonképpeni klasszikusa, Petőfi Sándor, nem írt egyetlen szonettet sem. Az első, tartalmazó nem egészen megnyugtató szonettek Kazinczy Ferenctől származnak, a legjobb magyar szonettek az irodalomtörténészként is jelentős Babits Mihálytól. Ez utóbbiak épp olyan gondolati mélységgel, mint aminő formai tökélyvel vannak megírva.” A név-felsorolásban „Gyula Juhász” és „Árpád Tóth” halálozási évszám nélkül szerepelnek, mintha még ma is élők lennének. Kazinczytól *A sonett musája* nyomon vezet lefordítva, nagyon jól. Nem jelentős nyelvi tévedése a fordítónak, hogy a „szög fürdőket” „das blonde Haar”-ral fordítja, holott a „szög” szó éppen nem szöket, hanem barnát jelent. — Babits az *Aestati hiems-szel* (Vom Sommer zum Winter) és *A lírikus epilógja*-val (Nachwort des Dichters) szerepel. — Juhász Gyulától *A hegyi beszéd* című — rimelés szempontjából nem egészen szabályos — szonett van lefordítva, hiven az eredeti formátlan formájához. De nem egészen hiven a hangulatához. Juhász így kezdi a versét: „A Genezáret holdfényes vizén”, s a Genezáret említésével már mindjárt bibliai hangulatot teremt. Ez a német fordításban, sajnos, elmosódik: „Im Wasser, das erhellte von Mondeslicht...” Hasonlóképpen a záró sor is: „Halkan fölesendül a hegyi beszéd” — „Das heilige Wort von seinen Lippen fließt”. A legjelentősebb kezdő és záró szavak a fordításban elszürkülnek, elsikkadnak. — Tóth Árpád *Katonasírjának* (Soldatengrab) fordítása szinte kifogástalan. E néhány kritikai megjegyzés egyáltalán nem akarja kisebbiteni Karl Theodor Busch derekas fordítói munkájának érdemeit. Inkább csak figyelem felkeltésül szolgál, egy — bizonyára előbb-utóbb esedékes — újabb kiadás számára. Végeredményben hálásak lehetünk a fordítónak, hogy bár e nagyszabású vállalkozásban a magyar költészetnek kissé tén szűkre szabott helyet juttatott, de legalább művészi színvonal szempontjából helyes képet adott

szonettköltészetünk bemutatott darabjairól.

Élesebb kritikával inkább csak saját-magunkat illethetjük. Mert bizonyára nagyobb terjedelemben szerepelhetnénk az első *világirodalmi szonett-antológiában*, ha léteznék egy válogatásra alkalmas

magyar szonett-antológia. De nincs ilyen. Az első — és egyúttal utolsó — magyar „szonett-antológia” ezelőtt éppen 150 évvel, 1812-ben, jelent meg a fiatal, lelkes Horvát István magánkezdeményezéséből, ez is mindössze hat szonettet tartalmaz, hármát Kazinczytól, hármát Szemerétől.

KUNSZERY GYULA

H Í R E K

A Szovjetunió Tudományos Akadémiája „M. Gorkij” Világirodalmi Intézetében a világirodalom történetének rendszeres kidolgozására külön csoport alakult. A munkába a szovjet tudósokon kívül külföldi irodalomtörténészek is részt vesznek. — Az Intézet kiadási tervében több olyan mű szerepel, amely az irodalmak összehasonlító vizsgálatával foglalkozik: *Az ázsiai és az európai irodalmak kapcsolatai a hellenizmus korában*, *Az ázsiai és az európai irodalmak középkori történetének fő problémái*, *Szovjet irodalom — világirodalom c. kollektív kötet*, valamint I. G. Nyeupokojeva *A mai irodalmak kölcsönhatásai c. monográfiája*.

A Szovjetunió Tudományos Akadémiája és a Szovjet Írók Szövetsége 1962. február végén ötnapos tanácskozást rendezett Leningrádban, amelyen az alkotómunka pszichológiájának problémáiról B. Mějlah, A. Kolmogorov, D. Lihacsov tartott előadást. (Részletes ismertetése: *Lityeratur-naja Gazeta* 1963. 24. sz.)

1963. május 27-én és 28-án rendezték meg Prágában és a Prága melletti Liblicében a F. Kafka életével és műveivel foglalkozó konferenciát. A megnyitó beszédet M. Majerova tartotta. Cseh részről Rejman, Goldstücker és Kauffman professzorok, valamint Hájek, a *Plamen* c. irodalmi újság főszerkesztője foglalkozott Kafka munkásságának és a karkai szimbolizmusnak az elemzésével. A külföldi meghívottak R. Karst (Varsó), E. Fischer (Bécs), R. Garaudy (Párizs), Richter (NDK), és Krammer Jenő (Budapest) méltatták az író.

A *Neue Zürcher Zeitung* 1963. június 6-i számában Kerényi Károly hosszabb cikket közöl *Thomas Mann und der Marxist* címmel, amelyben adatokkal igyekszik alátámasztani azt az (egyébként nem újkeletű) feltevést, hogy *A varázsheggy* Neph-tájának alakjába az író Lukács György jellemképét dolgozta volna bele. A cikkíró többször hivatkozik Thomas Mann és Kosztolányi Dezső levélváltására, amelyet folyóiratunk 1959. évi kötetében Réz Pál publikált.

Kongresszusi naptár 1963—1965.

1963 április 1—6. Aix-en-Provence. Association Guillaume Budé VIII. Nemzetközi Kongresszus. Tematika: az antikvitás és a reneszánsz sztoicizmusa, továbbá színháztörténeti kérdések (köztük: antik mítoszok a mai drámában).

1963 április 6—10. Bruxelles. Université Libre de Bruxelles (Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme) nemzetközi szimpoziuma. Tematika: A nap és a reneszánsz; tudomány és mítosz.

1963 május 23—25. Rennes. A Société Française de Littérature Comparée VI. nemzeti kongresszusa. Tematika: tudós irodalom és népi irodalom — bárdok, mesemondók, írók.

1963 július 25—27. Párizs. Association Internationale des Études Françaises évi kongresszusa. A referátumok tárgya: I. Irodalom és stilisztika, II. A kritika útjai 1920 óta, III. Molière.

1963 augusztus 25—szeptember 1. New York. International Federation for Modern Languages and Literatures IX. kongresszusa. Tematika: Irodalomtörténetírás és irodalmi kritika.

1963 szeptember 17—23. Szófia. Szlavisták V. Nemzetközi Kongresszusa. Fő témák: a szláv nyelvek és irodalmak történeti-összehasonlító vizsgálata.

1963 október 7—10. Velence, San Giorgio Maggiore. D'Annunzio-Konferencia az Accademia dei Lincei és a Fondazione Cini rendezésében. A nemzetközi emlékülés elnöke A. Schiaffino, alelnöke V. Branca. Tematika: I. D'Annunzio és a művészetek; II. D'Annunzio és az európai kultúra.

1964 augusztus 24—28. Amszterdam. V. Nemzetközi Esztétikai Kongresszus.

1964 augusztus 31—szeptember 5. Fribourg (Svájc). Association Internationale de Littérature Comparée IV. Nemzetközi Kongresszusa. Tematika: Nacionalizmus és kozmopolitizmus az irodalomban.

1965 augusztus *Amszterdam*. International Association for the Study of German Language and Literature Kongresszusa.
1935 Az. Associación International de Hispanistas II. Kongresszusa. A társaság

alakuló kongresszusán (Oxford, 1962) megválasztott vezetőség: díszelnök: Ramón Menéndez Pidal, elnök: Dámaso Alonso, alelnök: Marcel Bataillon, főtítkár: Elias L. Rivera.

BEÉRKEZETT KÖNYVEK

1963 március—1963 június

- W. Kraus* : Cartaud de la Villate I—II. Akademie-Verlag, Berlin.
St. Spender : The Struggle of the Modern. Hamish Hamilton, Ltd. London.
L. Leary : John Greenleaf Whittier. Twayne Publishers, New York.
A. W. Brown : William Ellery Channing. Twayne Publishers, New York.
N. S. Grabo : Edward Taylor. Twayne Publishers, New York.
J. H. Wrenn : John Dos Passos. Twayne Publishers, New York.
S. L. Falk : Tennessee Williams. Twayne Publishers, New York.
Korunk szellemi körképe. Occidental Press, Washington, D.C.
A. Roe—G. Simpson : Behavior and Evolution. Yale University Press, London.
E. Cassirer : The Logic of the Humanities. Yale University Press, London.
W. Kraus : Studien zur deutschen und französischen Aufklärung. Rütten und Loening, Berlin.
K. Mautz : Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms. Athenäum Verlag, Frankfurt/M.
K. Ph. Moritz : Schriften zur Ästhetik und Poetik. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
W. Paulsen : Die Ahnfrau. Zu Grillparzers früher Dramatik. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
G. R. Coulthard : Race and Colour in Caribbean Literature. Oxford University Press, London.
J. L. Clifford : Biography as an Art. Selected Criticism, 1560—1960. Oxford University Press, London.
W. Haas : Die literarische Welt. Paul List Verlag, München.
H. Brenner : Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg.
A. Leone de Castris : Storia di Pirandello. Casa editrice Gius. Laterza & Figli, Bari.
J. Steiner : Rilkes Duineser Elegien, Francke Verlag, Bern.
H. Bienek : Werkstattgespräche mit Schriftstellern. Carl Hanser Verlag, München.
Rocznik Literacki 1957. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
J. Krzyżanowski : Paralele. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
H. Hettner : Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert II. Aufbau Verlag, Berlin.
S. Leovac : Helenska tradicija i srpska književnost XX veka. Izdavačko Preduzeće „Veselin Masleža”, Sarajevo.
D. S. Lichatschow : Die Kultur Russlands während der osteuropäischen Frührenaissance. VEB Verlag der Kunst, Dresden.
W. A. Armstrong : Experimental Drama. British Council. (G. Bell and Sons, London.)
T. S. Eliot : Selected Prose (Ed. by John Hayward) British Council (Penguin Books)
J. Sparrow : Independent Essays. British Council (Faber and Faber, London.)
R. Daunicht : Entstehung des bürgerlichen Trauenspiels. Walter de Gruyter, Berlin.
C. Salinari : Miti e coscienza del decadentismo italiano. Feltrinelli, Milano.
Б. В. Томашевский : Пушкин и Франция. Изд. Советский Писатель, Москва.
И. Сельвинский : Студия, стиха, Изд. Советский Писатель, Москва.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Vidosa László

A kézirat nyomdába érkezett: 1963. IV. 8. — Példányszám: 1400 — Terjedelem: 9,4 (A/5) ív

63.56949 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

T A R T A L O M

<i>R. Étiemble</i> : Műfajttörténet és összehasonlító irodalomtudomány.....	101
<i>Illés László</i> : A proletkult-periódus problémái a kelet- és közép-európai szocialista irodalomban	105
<i>Kardos László</i> : Rokon- és eltérő vonások a népi demokratikus irodalmakban....	108
<i>Mádl Antal</i> : A német és magyar történelmi regény az antifasiszta harc szolgálatában	113
<i>Nyíró Lajos</i> : Az összehasonlító irodalomtudomány új fellendülésének feltételei	119
<i>Rába György</i> : Műfordítás és összehasonlító irodalomtörténet.....	124
<i>Tóth Dezső</i> : A kisregény nemzetközi problémái	128
<i>J. Voisine</i> : Az „Autobiographie” irodalmi terminusának kialakulása.....	131
<i>K. Wyka</i> : A XX. századi irodalom kutatásának fő problémái	139
<i>M. Żmigrodzka</i> : A narrátor problémája a XIX. és XX. századi regény elméletében	147
<i>L. Sargina</i> : Az orosz és magyar szimbolizmus néhány kérdése. Ady Endre és Alekszandr Blok	154
<i>Botka Ferenc</i> : A nemzetközi proletáriródalom problémája az 1920–1930-as évek fordulóján	160

S Z E M L E

<i>Voigt Vilmos</i> : Az irodalomtudomány svájci iskolája	164
✧ <i>Vajda György Mihály</i> : Nyugatnémet komparatista kiadvány	174
✧ <i>Hopp Lajos</i> : A francia összehasonlító iskola	177
<i>Gyergyai Albert</i> : „Rousseau öröksége”	180

K Ö N Y V E K

Ernst Robert Curtius: <i>Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert. — Kritische Essays zur europäischen Literatur (Köpeczi Béla)</i>	184
Lukács Georg: <i>Schriften zur Literatursoziologie (M. P.)</i>	185
J. Huizinga: <i>Schriften zur Zeitkritik (N. Gy.)</i>	185
Walter Muschg: <i>Von Trakl zu Brecht (Szabolcsi Miklós)</i>	186
Wilhelm Sternfeld—Eva Tiedemann: <i>Deutsche Exil-Literatur, 1933—1945. (Illés László)</i>	186
Rudolf Krämer-Badoni: <i>Vorsicht gute Menschen von links (I. L.)</i>	187
Gottfried Diener: <i>Fausts Weg zu Helena (Nádor György)</i>	188
Kurt Sontheimer: <i>Thomas Mann und die Deutschen (Nádor György)</i>	189
Eudo C. Mason: <i>Rilke, Europa, and the English-Speaking World (Vajda Gy. M.)</i> ...	189
Romano Guardini: <i>Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins (V. Gy. M.)</i>	190
Jean-Hervé Donnard: <i>Balzac. Les Réalités économiques et sociales dans la Comédie humaine (Hopp Lajos)</i>	191
Kakassy Endre: <i>Eminescu élete és költészete (Sziklay László)</i>	192
Alison Fairlie: <i>Baudelaire. Les fleurs du mal (Pártos Róbert)</i>	193
Frederick W. J. Heuser: <i>Gerhart Hauptmann (Pártos Róbert)</i>	194
Luis Cernuda: <i>Poesía y literatura (Csala Károly)</i>	194
Paul-Louis Mignon: <i>Salacrou (Mályuszné Császár Edit)</i>	195
Aristoteles: <i>Einführungsschriften (Nádor György)</i>	195
Jean Rousset: <i>Anthologie de la poésie baroque française (Varga Imre)</i>	195
Božidar Borko: <i>Na razpotjih časa (Angyal Endre)</i>	197
Pierre Bronchon: <i>La chanson sociale de Béranger à Brassens (Székely Anna)</i>	199
L. M. Dobrovolszkij: <i>Betiltott könyvek Oroszországban (Sz. A. Rejszer)</i>	199
<i>Dictionnaire de biographie française (H. L.)</i>	200
<i>Słownik staropolski (Hopp Lajos)</i>	201
<i>Illuminierter Handschriften aus der Slowakei (V. Kovács Sándor)</i>	201
<i>Catalogue général des éditions du Centre National de la Recherche Scientifique (H. L.)</i>	202
<i>Bibliographie de la France, journal de l'imprimerie et de la librairie (Hopp Lajos)</i>	203
<i>Világ-szonett—magyar szonett (Kunszery Gyula)</i>	204
HÍREK	205

СОДЕРЖАНИЕ

Р. Этиамбль: История жанров и сравнительное литературоведение	101
Л. Иллеш: Проблемы периодов пролеткульта в социалистической литературе центральной и восточной Европы	105
Л. Кардош: Черты родства и различия в народнодемократических литературах	109
А. Мадл: Немецкий и венгерский исторический роман на службе антифашистской борьбы	113
Л. Нирё: Условия нового подъема сравнительного литературоведения	119
Д. Раба: Художественный перевод и сравнительное литературоведение	124
Д. Том: Интернациональные проблемы маленького романа	128
И. Воазин: Возникновение и развитие термина «Автобиография в литературном понимании»	131
К. Вика: Основные проблемы исследования литературы XX века	139
М. Змигродзка: Проблема нарратора в теории литературы XIX и XX вв	147
Л. Шаргина: Некоторые вопросы русского и венгерского символизма	154
Ф. Ботка: Проблематика международной пролетарской литературы на рубеже 1920—1930 годов	160

ОБОЗРЕНИЕ

В. Войт: Швейцарская школа литературоведения	164
Д. М. Вайда: Западногерманское компаративистское издание	174
Л. Хопп: Французская школа сравнительного литературоведения	177
А. Дердяи: Наследство Руссо	180
О КНИГАХ	184
ХРОНИКА	205

SOMMAIRE

✓ R. Etiemble: Histoire des genres et littérature comparée	101
L. Illés: Problèmes de la période «Proletkult» dans la littérature prolétarienne internationale de l'Europe centrale et orientale	105
L. Kardos: Ressemblances et différences dans la littérature des pays démocratiques populaires de l'Europe orientale	108
A. Mádai: Le roman historique au service de la lutte antifasciste dans les littératures allemande et hongroise	113
✗ L. Nyirő: Les conditions d'un nouvel essor de la littérature comparée	119
✗ Gy. Rába: La traduction poétique, sujet de la littérature comparée	124
D. Tóth: Quelques problèmes concernant le récit, comme genre contemporain	128
J. Voisine: Naissance et évolution du terme littéraire «autobiographie»	131
K. Wyka: Les principaux problèmes de recherche de la littérature du XX ^e siècle	139
M. Zmigrodzka: Le problème du narrateur dans la théorie du roman du XIX ^e et du XX ^e siècle	147
L. Sargina: Questions du symbolisme russe et hongrois: E. Ady et A. Blok	154
F. Botka: Problèmes de la littérature prolétarienne internationale au tournant des années 1920—1930	160

REVUE

V. Voigt: L'école suisse de l'histoire littéraire	164
✗ Gy. M. Vajda: Des études comparatives ouest-allemandes	174
✗ L. Hopp: Institut de littératures modernes comparées. Paris	177
A. Gyergyai: «L'héritage de Rousseau»	180
LIVRES	184
NOUVELLES	205

307. 204

Világirodalmi Figyelő

A szám tartalmából:

Bodnár György : **Hemingway és az új realizmus**

Darabos Pál : **J. D. Salinger útja;**

Norman Mailer : **Hipster és Beatnik**

**Tanulmányok az amerikai prózáról, Steinbeckeről, Faulknerről
és Updike-ről**

SZEMLE * KÖNYVEK



AKADÉMIAI KIADÓ BUDAPEST

IX. ÉVFOLYAM • 1963 • 3. SZÁM

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

BODNÁR GYÖRGY, BOR KÁLMÁN, HOPP LAJOS, KÖPECZI BÉLA,
MIKLÓS PÁL, LUDMILLA SARGINA, SZIKLAY LÁSZLÓ,
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Szerkeszti
KÖPECZI BÉLA

Segédszerkesztő
HOPP LAJOS

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13
Tel. 259–266

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–13 óra között

Technikai szerkesztő
T. ERDÉLYI ILONA

Világirodalmi Figyelő

megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111–010.
MNB egyszámlaszám: 46. Csekkbefizetési számla szám: 05 915 111–46

✱

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN, Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185–612.

✱

a POSTA KÖZPONTI HIRLAP IRODÁ-nál,
Budapest V., József nádor tér 1. Telefon: 180–850.

Csekk számla: egyéni 61 257, közületi 61 066

(Példányonként megvásárolható a Posta nagyobb árusítói helyein is)

AZ AMERIKAI PRÓZAIRODALOM TERMÉSZETÉRŐL

Az amerikai irodalom sajátos elszigeteltségben fejlődött: európai hatások ellen küzdve. Sikerült is egy sajátos, nemzeti prózát kialakítania, melynek ízeit az olvasó csaknem valamennyi jelentékeny tengerentúli író művében megérzi.

A stílus és jelleg történeti kialakulásával foglalkozik az itt következő dolgozat, mely a novella és a nagyepika fejlődését tárgyalja.

Jegyzeteink persze töredékesek lesznek, mert egy nemzeti irodalom fejlődéséből csupán egy-két jellemző pillanatot vetítenek föl, sommázon, durva kontúrokkal.

I.

Az irodalmi köztudat Amerikában az elbeszélést rangosabb műfajnak érzi a regénynél. Az elbeszélés: a művészet tartománya; a regény kompromittáltabb forma. A novella rangját különben nemcsak a vájtfulűek őrzik. Népszerűségben is vetekszik a regénnyel. Ezt az Európában csaknem kegyvesztett formát az olvasók érdeklődése is élteti. Az amerikai novella mint árucikk becses, piaca van, régóta jelennek meg „story-magazine”-ok, melyek kizárólagosan rövid elbeszéléseket közölnek. Abban a rejtelmes hierarchiában, mely a formákat és műfajokat korokon és nemzeteken belül osztályozza, az élen, a csúcson immár négy évtizede a novella áll.¹ Holott népszerűsége csak árnyéka a hajdaninak. Virágjában, teljében a harmincas években volt: a válság, a sztrájkok, a gazdasági és erkölcsi földcsuszamlás idején. Amikor iparcikkek eladhatatlanokká váltak, a novellákat közlő magazinokra mégis került pénz. Ez a tünet elárul valamit az amerikai novella természetéről. A műfaj egy grandiózus illúzió-vesztés folyamatában nőtt nagygyá, s mint a válság egyik megfigyelője — a sarkaiból kiforduló világ gyors, eleven, valóságos tükre volt.

A modern epikus művészetek között talán az amerikai irodalom a legifjabb. Önállóságra akkor kapott, amikor idősebb bátyja, az angol próza már túlemelkedett nagy sikerein; kezdő lépéseit akkor tette, amikor Dickens vagy Thackeray elhagyta pályája delét. A *novella* szó először 1842-ben bukkan fel Edgar Allan Poe egyik kritikájában,² s a kitűnő gondolkodó fogalmazásán még megérzik, hogy egy irodalom és egy műfaj csupán születésének évtizedeit éli. Poe számára a novella az együltőhelyben elolvasható, rövid, izgalmas történetet

¹ V. Ö. DOUGLAS BEMENT: Weaving the Short Story. New York, 1931. Idézi: The Dictionary of American Literature, szerk. R. Fulton Richards. New York, 1959.

² E. A. POE: The Complete Works of E. A. P., with Selections from His Critical Writings II. vol. New York, 1946.

jelenti, mely bizonyos dramatikus hatást tesz élvezőjére — ennyi és nem több, amit követel tőle, akkor, amikor Európában már értő és bonyolult elméletek udvarában fejlődik a Boccaccio óta népszerű műfaj.

A fázis- és ritmuskülönbség az amerikai és az európai irodalom között leginkább a XIX. század végén válik érezhetővé, egy évszázaddal a függetlenségi harcok után, amikor az irodalom is megindítja a maga többé-kevésbé szervezett függetlenségi háborúját. Két jelszó jegyében született az amerikai elbeszélés. Az egyik: az újhaza sajátos klímájának, emberi viszonyainak ábrázolását követelte, a lázadást a konvencionális-sablonos szerelmi történetek ellen, egy autonóm szellemiség nevében. A másik, ezzel összefüggő, de a saját korában korántsem magától értetődő igény a realizmusért szólal meg — a valósághű, nyers, köznapot tükröző megjelenítésért. A fordulat jöttét egyébként nem is a századforduló kiteljesedő regény-művészete, Norris, Stephen Crane munkássága jelezte: ezek heroikus egyéni teljesítmények, s javarészt az európai áramlatból táplálkoztak. A „külön”, nemzeti jellegű, társadalmi és szellemi klíma-változást jelző írások azok voltak, melyek egy-egy országnyi tájat idézve fel, a hibrid, soknemzetiségű amerikai társadalom zárt egységeit jelenítették meg. A század elején ebből az új irodalomból egyszerűen kiviláglott, milyen népvándorlási összevisszaságban élnek, földrajzi közelségben és lelki diszharmonióban a bevándorolt svédek, írek, hollandusok és „őslakó” jenik; hirtelen kirajzolódott a népek új, izgalmas, sorsokat olvasztó katlana: a nagyváros; és felrémlt egy államokra, tájakra, változatos életformákra oszló hatalmas földrész, melynek geológiai, etnikai, társadalmi rétegei az irodalomban addig ismeretlenek voltak.

A modern amerikai *elbeszélés* a felfedezett valóság ígézetében született meg Jack London és O'Henry tollán. A század elején a szerkesztők visszaadtak olyan kéziratokat, melyekben akár szórványosan kollokvializmusok szerepeltek: Hamlin Garland elbeszéléseiből még a „jófene” kifejezést is szorgosan törölték.³ Egy évtizeddel később már a köznyelvi beszéd utánképzése a novellista egyik feladata. S a becses, értékes elbeszélés normája az lett, milyen új, felfedezetlen tájat vagy emberközösséget jelenít meg — hoz-e híradást távoli vidékekről, üzenetet dél vagy nyugat embereiről. A realizmus fogalma és képzete a *művészetével* azonosul ebben a kiváltságos világirodalmi helyzetben. Az európai századvég vagy századelő a valósághű stílusok és irányzatok válságával viaskodott. Hanyatlás, dekadencia a korabeli kritika varázsigéje; ernyedtség, fáradtság a közérzet kulcsszava. S ekkor két ország — a gazdaságilag legfejlettebb és a társadalmilag legelmaradottabb: Amerika és Oroszország őrizi, táplálja, sőt megújítja a Nyugat-Európából száműzött realizmust.

A sajátos elkészttség: innen fakad az amerikai irodalom különlegessége: ízet, félreismerhetetlen jegyét ez adja meg. Vezető műfajának, az elbeszélésnek a története is csupán ötven évre sűrűsödik, s lényegében egységes folyamatot tár fel. Ez az ötven év egyszersmind az amerikai valóság felfedezésének története. Az „elkésztésből” izgalmas korszerűséggé váltódik át; a fejlődés gyors üteméből ugrásszerű növekedés látszik — s itt a magyarázata annak is, hogy túltermelési válság, nyomor, sivár jövő, kilátástalan összeroppanás idején hatmillió példányszámot értek el a magazinok.

³ HAMLIN GARLAND: Literary Emancipation of the West, The Forum XVI. 1893. Idézi: The Idea of an American Novel, szerk. D. Rubin, John Rees Moore, New York, 1961. Ezentúl The Idea.

A novelláról, mint realista műfajról számos elméleti megnyilatkozást ismerünk. Ezeknek a véleményeknek a fényében meglepőnek hat, hogy a regényről az újabb elméletek mintha másként beszélnének: épp az amerikai nagyepika képzeletből táplálkozó jellegét s hajlamát elvontságra, a jelképiségre emelik. A legközkeletűbb s legelterjedtebb elmélet Richard Chase nevéhez fűződik. Az *amerikai regény és hagyománya* című művében⁴ a realista és társadalomkritikus angol hagyománnyal szemben az ún. „romance” újjáéledését látja a tengerentúli nagyepika századaiban. Szerinte a regény Hawthorne-tól Faulknerig húzódó vonulata a következő tulajdonságokkal üt el európai társaitól. Az amerikai regény — Chase szerint — heroikus és pittoreszk. A valóság-hűség követelményétől távolabb áll, mint a szokásos társadalmi regénytípus. Különben is elhanyagolja az élet társadalmi vetületét — az amerikai regény főtradíciójában mindig felfedezhető az absztrakcióra és a jelképiségre való hajlam. Az extrémítás, a különleges jellemek, rendkívüli egyéniségek felfedezése — ez lenne az amerikai regény megkülönböztető jegye. „A különlegesség gazdag szenvedélye” (rich passion for extremes) — idézi Henry James-t a szerző; íme a regény tendenciája. S ennek a tendenciának a kifejezőit emeli Chase a fejlődés fővonalába. Számára az intellektuális és romantikus áramlat nagyjai képviselik a sajátosan amerikai nagyepikát: Hawthorne, majd Cooper, Melville, Henry James, F. Scott Fitzgerald, majd a naturalizmus kiterője után Faulkner. Meglehetősen leszűkített az irodalmi kép; egy stílusáramlat abszolutizálásából indul ki, és egyoldalúvá rajzolja át az amerikai regény fejlődését. Az ellentmondások kiküszöbölése céljából s a realista tradíció mellőzésének elkendőzésére Richard Chase maga is mesterségesen előidézett, gondolatilag konstruált ellentmondásokat teremt könyvében, és három egymással feleselő lelki vonásból eredezteti az amerikai regényt. Az első forrás az úgynevezett New England-i puritán alaposság; a második a felvilágosodás emersoni hagyománya és a harmadik — egy ezzel perelő, szemben álló, vitatkozó áramlat — a transzcendentizmusé.

Chase elméletét csak azért ismertettük részletesebben, mert jól foglalja össze az amerikai elméletírók és a kritika közérzetét; élesen mutat rá, hogy egy mai regény-képzet ideológiáját hogyan vetítették vissza a távoli múltba. Ennek a visszavetítésnek és átformálásnak a jegyében fedezte fel a mai kritika Henry James központi szerepét; így lett a XIX. század középponti figurája a *Moby Dick* írója — Herman Melville —, s ennek az átértékelési folyamatnak esett áldozatul jó néhány realista művész, így Jack London, vagy az Amerikában különösképp sohasem becsült Theodore Dreiser.

Még azok is, akik ilyen visszavetítési kísérletre nem vállalkoznak; különbséget tesznek a hajdani, szerintük elavult társadalmi regény és a mai, új kísérletek között. Bizonyos enyhébb átrajzolósi kísérletekkel az egyik legjelentékenyebb amerikai kritikus, Lionel Trilling próbálta megfogalmazni az amerikai regény új és régi áramlatainak különbözőségét az európai tradíciótól. A *liberális képzelet*⁵ című könyvében azt a gondolatot fejtegeti, hogy az amerikai regény sohasem töltötte be a társadalom tükrözésének hivatását. A regény — mondja Trilling — klasszikus formájában csakugyan a társadalom területén felmerülő emberi problémák kutatásának műfaja — de a múlt századi amerikai írók csupán áttételesen és sohasem közvetlenül tükrözték a nagy embercsoport-

⁴ RICHARD CHASE: *The American Novel and its Tradition*. New York, 1957.

⁵ LIONEL TRILLING: *The Liberal Imagination*. New York, 1948.

tok mozgását, az osztályok életét. Ő Melville mellett Edgar Allan Poe példáját is a saját elmélete igazolásának érzi. Szerinte az amerikai prózának ez a sajátossága az életforma gyökértelenségéből adódott — fel is idézi Henry James panaszát a „meggyökeresedett szokások hiányáról” (a lack of manners); és jól írja le az angol társadalom áttekinthetőségével, megragadható társadalmi konvenciójával szembe állítva azt a hullámszerű, alakuló amerikai életet, amely a tegnapi regényirodalomban nem talált megfelelő tükrözésre.

Ez a megfigyelés különben valóságos problémát jelez. Az amerikai társadalom gyors fejlődése, az életforma szabálytalan alakulása, a provinciákra osztott ország, Észak és Dél különbözősége csakugyan nem teremtette meg a polgári életforma áttekinthető, rögzített, szabályos rendszerét; s a múlt századi regényírók is, így Cooper, gyakran emlegették a művésziileg megragadható életanyag hiányát.⁶ Reális problémát feszeget tehát a kritika — de a problémából tendenciát rajzol, méghozzá olyat, amely a történelmi fejlődésnek nem felel meg. Az amerikai regényben a romantika kezdeteitől a századvégig csakugyan egy meglehetősen tapogatózó, s a realizmusnak csak bizonyos eredményeit kikísérletező irodalommal találkozunk: átfogó nagy-epikája nem születik Amerikának a XIX. században. De épp a századforduló után, a valósághoz fordulás igényéből nőtt ki később Dreiser, Sinclair Lewis, Steinbeck, Thomas Wolfe; a harmincas években a realizmusnak, az európaihoz viszonyítva „elkészett”, valójában megújított és modern változatát termelte ki a társadalmi mozgás.

Az amerikai „nagyrealizmust”, megszületésének lehetőségét, hosszú harc előzte meg, melynek dokumentumait *A regény eszméje*⁷ című gyűjtemény alaposan dokumentálja és közli. Amit Chase vagy Trilling ma az amerikai regény legfőbb tulajdonságának és legszentebb hagyományának vél — az életidegenséget, az absztrakciót, a transzcendentalizmust —, azt a századforduló és a tízes évek harcos esztétái a legerősebben bírálták. Robert Herrick⁸ a prózairodalomról írott híres cikkében megállapítja, hogy az amerikai próza legfőbb hibája: a szentimentalitás, a prudéria s az a tulajdonság, hogy a mindennapi életet nem tükrözi: 90 millió ember élete maradt ki a regényből, ez a vádjá a korábbi amerikai prózával szemben. Van Wyck Brooks Amerikából írott három esszéjében, 1915-ben azt írta a tradícióról: „semmi sem jellemzőbb rá, mint a tartózkodás attól, hogy teljesen és maradéktalanul, miként Dickens, vagy Carlyle, bele vessék magukat a legdurvább és legnyilvánvalóbb aktualitásba.”⁹ H. L. Mencken pedig ugyancsak a realizmusért folytatott küzdelemnek a történetét írta meg Dreiser *Jennie Gerhardt*-jának megjelenéséről a húszas évekig.¹⁰

A valóság tehát az, hogy az amerikai realizmus a regényben szinte három évtized alatt érvényesült; igazi klasszikus kiteljesedése tehát nem a XIX. századi kezdetekben, hanem a XX. század első három évtizedében keresendő. Az a bizonyos életidegenség, absztrakcióra való hajlam, transzcendentalizmus, a negyvenes évek közepén uralkodik el ismét az amerikai prózán, de kivált a regényen; a hamis hagyományteremtés ezt a *cezúrát* próbálja eltüntetni; és

⁶ JAMES FENNIMORE COOPER: *Notions of the Americans*, Letter XIII. Philadelphia, 1928. Idézi: *The Idea*.

⁷ *The Idea*.

⁸ ROBERT HERRICK: *The American Novel*. *The Yale Review*, III, 1914. Idézi: *The Idea*.

⁹ VAN WYCK BROOKS: *Three Essays on America*, New York, 1934. Idézi: *The Idea*.

¹⁰ H. L. MENCKEN: *The American Novel*. *Literary Opinions in America*. New York, 1951.

nemzeti jellegzetességként feltüntetni két irodalmi korszak, a XIX. századi romantika és a XX. századi dekadencia jelenségét.

A jelen amerikai prózája három nemzedék műve; s három, meglehetősen jól tagolható irodalmi korszak hőseinek és örököseinek alkotása. Nincsenek merev nemzedéki és korszakhatárok; s ahogy a mai próza nem azonos teljességgel az ötvenes években indult fiatalok generációjának munkásságával, ugyanúgy a húszas években indult írókban csíráként benne erjed a mai idők új gondjainak árnya, új stílustörekvéseinek kezdete, ígérete.

Mégis érdemes a korszakváltásokat szemügyre venni egy zsúfolt történetű irodalomban, ahol „történeten” mindössze fél évszázad vagy egyetlen emberöltő értendő, s a genezisnek rendkívüli a szerepe. Kicsiny a távolság „hagyomány” és „új” között; hiszen az „örökség” mindössze a félmúltat jelenti, s a „túlhaladott”, az alig tegnapi hajló jelent. Mintha csak most íródott volna Sherwood Anderson apológiája „*A durvaságról*”, mely mintegy a századvégen elindult realista törekvéseket összegezte a világháborúban, 1917-ben. „Nekem úgy rémlik — írta az ohioi különcök nagy művésze —, hogy nagyobb merészséggel muszáj bevetnünk magunkat az életbe. El kell kezdenünk a népről írni és nemcsak a népről.”¹¹

Az első s mindmáig ősforrásnak használt felfedező volt az Ohioból Chicagóba szökött hajdani festékgyáros: Sherwood Anderson. Novelláival egy képzeletbeli kisvárost népesített be furcsa, az élet partjára sodródott, különösorsú emberekkel. Winesburg, az író fantáziájából elősereglő, tépett figurákkal, a rohamos gazdasági fejlődés partravetettjeivel, a lázas kapitalizálódás áldozataival: felszabadító és máig érvényes hagyományt teremtett. „Ki hunyhatná be a szemét a tény előtt, hogy az élet itt jobbra nyomorúságos ügy” — ez volt Anderson válasza az évtizedek szépítő romantikájára s azóta a szentimentalizmus, amerikanizált vitalizmus nem igen verhetett gyökeret a magas irodalomban. A lázadás és elégedetlenség alaphangját ütötte meg Anderson, a húszas évek realistája.

A saját táj, a „külön világ”, melyet az író a valóság másaként berendez — az is ebből a háború alatt kiérlelt realizmusból lett törvénné, hagyománnyá, szokássá. Már-már könnyű lenne felvázolni az irodalmi térképet, ahol a képzelt nevek valóságos tájakat rejtenek. Faulkner Yoknapatawpha Countyja, bűnös városával, Memphisszel az amerikai Dél sajátos klímáját, egyedülálló lelkiségét jeleníti meg. De éppígy tájak fűződnek olyan írókhoz, mint Steinbeck, aki a kaliforniai farmerek életviszonyait emelte be a költészetbe Salinas híres völgyének ábrázolásával. S ahogy közeledünk a mához — úgy tűnnek el fehér foltok a térképről. Erskine Caldwell a harmincas években Georgiát fedezi fel; Farrel az izgalmas, alvilági, gengszter-szenzációktól hangos Chicagót. John P. Marquand munkái nem érthetők a New England-i konzervatív-puritán tradíciók nélkül; Eudora Welty, egy déli ültetvényes leánya felépíti magának Yazoo River városát a Mississippi deltájánál; John O'Hara a holland farmerek Potsville-jét költi át Pennsylvániában játszódó elbeszélései Gibbsville-jévé.

Példák igazolják, hogy az amerikai próza bizonyos értelemben provinciális vagy regionális forrásokból is táplálkozott: igaz, hogy a provinciális országnyi nagyságúak és íróik saját világuk kiaknázásával emelkedtek egyetemes jelentőségűvé. Mindenesetre, ahogy a *Winesburg Ohio* napvilágot látott: az

¹¹ SHERWOOD ANDERSON: *An Apology for Crudity* — közli A. KAZIN: *The Stature of Theodore Dreiser*, Indiana, 1955.

amerikai író mintha évtizedekre megváltotta volna jogát ahhoz, hogy egyetlen táj nevében szólhasson. A módszernek, az írói alapállásnak azóta csökönyös és elfogult hívei is akadtak — így a New Criticism, vagy olyan kiváló költő és prózaíró, mint Robert Penn Warren, aki esztétikai hitvallásában kifejtette, hogy szerintük egyedül Kentucky majorházaiban is több művészgeneráció találhat hosszú időre kimeríthetetlen anyagot.

A függetlenségre törekvő irodalom számba se vehette feladatait — a világháború s a rákövetkező, ugyancsak zaklatott békeidő megzavarta a művészet felfelé ívelő fejlődését, és egymást keresztező áramlatokat szabadított fel. A háborút járt fiatalság, kivált az intellektuális kalandokra vágyók egy része, megragadt Európában; s aki írói hajlamokkal kóborolta a világot, bizonyára betévedt a párizsi rue Fleurus egyik házába. Ott gyülekeztek a lázadó, békétlen, mindennel elégedetlen ifjak nemzedékek ihletője, Gertrude Stein körül.

Kik voltak e nagyszerű író-asszony tanítványai? Ezra Pound, T. S. Eliot, Ernest Hemingway, csupa haragos bolyongó, kiknek meredek és divergens pályája szinte a XX. századi polgár valamennyi lehetséges magatartását kirajzolta. S mi volt e nagy nevelő-íróasszony találmánya, vonzásának titka? Sugallatos egyénisége példátlanul fogékony volt az újra: tagadott minden addigi elfogadott irodalmi értékrendet, s friss felfedezéseket ápol: a szabad asszociáció, a természetes, vagyis eddig rendkívülinek tartott beszéd létjogáért harcolt, s egyáltalán, olyan légkört teremtett, melyben az újnak, váratlannak, meglepőnek és tehetségesnek volt sikere, becsülete.

S míg ebből a párizsi műhelyből szerteágazó életművek csíráztak — Amerikában felbolydult az élet: egy káprázatos és csalóka konjunktúra szivárványszínei festették át a világot. Tőzsdelovagok, szerencsevadászok, játékosok és kupecsek, könnyű nők és bármixerek panoptikuma elevenedett meg. Ital, mámor és szexualitás önfeledt tombolása zaklatta fel a hétköznapiakat, s az egészhez, a színes forgataghoz buja kíséretet a jazz szaxofon-ricsaja és dobok pergése adta.

Jazz-korszak — ezt szinte ítéletként olvasta rá a korra, legjelentékenyebb írója, F. Scott Fitzgerald. Őt ugyan megigézte a „big-business” telített, élet-szerű, vásári karneválja; de ezt a romantikus bűvöletet hamar leküzdötte benne a kiábrándultság, s némi vidám cinizmus. Belefeledkezett az „elveszettség” érzésébe mint a gyermek, akivel roppant súlyos, felnőtt dolgok történnek, de aztán, a józanság pillanataiban keserű tisztánlátással vizsgálta környezését és világát. Így Fitzgerald, a romantikus és kiábrándult lélek, aki a *Nagy Gatsby*-ben s novelláiban is a húszas évek reprezentatív amerikai írójává nőtt.

A korszak végét az 1929-es nagy tőzsdekrach hozta. Ez a pillanat megváltoztatta Amerika szellemi közérzetét. A modern világ történetében is ritka eset, hogy egyetlen nap eseménye ilyen hihetetlen fordulatot, gyors változást hozzon az irodalomban. A háború utáni kor váratlanul más fényben tűnt fel. A konszolidáció merő látszatnak, a lázadás merő egyénieskedésnek rémlett, visszatekintve a harmincas évek nyomott, pesszimista hangulatából. Az egyéniség jogai helyett a tömegek jogaira ébredtek rá a nép sűrűjéből jelentkező írók — nem az „én”, hanem a „mi” nevében szóltak, s műveikben izzó szociális érzékenység, támadó-kedv nyilatkozott meg.

Ha a „jazz-korszakban” a vidám cinizmus ellenfelei — Ring Lardner vagy a fiatal Sinclair Lewis — látszottak egyénieskedő különcöknek s borús

hangjuk elveszett a pusztulás élvezőinek kórusában — a harmincas években a naturalizmusból táplálkozó, az embert a társadalmi viszonyoktól megszabott, mondhatnánk determinált lénynek látó írók szava szinte egyeduralkodóvá lett. Tematikailag is átalakult az amerikai irodalom: a dolgozó osztályok sorsa került a kép középpontjába, s azok a művészek értek el kiváltságos sikert, akik a társadalmi földcsuszamlás hű krónikásaiként jelentkeztek.

Jeeter Lester, a *Dohányföldek* farmere volt talán ennek az új irodalomnak első küldötte. Erskine Caldwell tollán lépett be a művészetbe, ez a déli és energikus figura — s a tűz, mely végül tanyáján fellobbant, jelképesen jelezte a lázadást, a válság áldozataiban felcsapó kétségbeesést. S ez egyetemes érzés volt. Thomas Wolfe, a korszak egyik legjelentékenyebb s igazán nagyvárosi írója a döntő tapasztalatot ugyancsak a válság élményéből eredezteti. „Azokban az esztendőekben — jegyezte föl naplójába — magam körül mindenütt a mérhetetlen pusztulást és szenvedést észleltem. . . S ez az általános baj valamilyen módon mindenkinek az életét megérintette, akit csak ismertem”.¹²

Mindenkinek — ez elsősorban a fiatal nemzedékre vonatkozott. Steinbeckre, akinek kalandos pályája tulajdonképpen az amerikai író érvényesülésének ősképletét rajzolja ki bennünk: kétkezi munkás, lapkihordó, a nyomor kivetettje, aki egy behavazott texasi farmon a világtól elzárva írja meg első regényét, s végül a beérkezetség teljében sem feledkezik el küldetéséről. Csakugyan: a korszak vége felé, mintegy összefoglaló műként jelenik meg az *Érik a gyümölcs*. Vándor csavargói ugyancsak az amerikai irodalom szimbólumaivá nőttek: a kendőzetlen realizmus képviselőiként közvetítették egy harcos író és egy lázadó korszak üzenetét.

A felsorakozó neveket, az egyéni különbségek ellenére is megannyi közös vonás fűzte össze. Dos Passos éppúgy a nagy „depresszió” írója, mint a New Yorker szerkesztőségébe betévedő örmény lapkihordó fiú, William Saroyan. Hangjuk, stílusuk éles eltérést mutatott. Az előbbi mintegy a valóság hétköznapijainak szorgalmas feljegyzője volt — hatalmas trilógiája, az *U. S. A.* a fényképfelvétel pontosságával rögzítette azt a nagyvárost, melyet Saroyan elbeszélései lírikus melankóliával mutattak be. A közös társadalmi állásfoglalás nem jelentette tehát az egyéniségek elszürkülését, — mégha a harmincas évek nem is dicsekedhettek olyan excentrikusokkal, mint a vadember maszkot öltő Hemingway, az alkoholista Fitzgerald, a gyilkosok, nimfomániások, szadisták képzelt világát ciklussá szövő Faulkner.

Ez az excentrikus vagy ahogy magát sajnálta: „elveszett” nemzedék még a húszas években indult. S a válság őket is önvizsgálatra, stílusváltásra készítette. Hemingway — politikai szóval így mondanánk — balra tolódott a harmincas években; s spanyol forradalomban való részvételig radikalizálódott; nagy „sötét” novellái, a természettel, halállal, társadalommal szembeszálló emberről ekkor születtek. Faulkner reprezentáns korszaka egybeesik a depresszió esztendeivel: — a *Szentély* 1930-ban, a *Megszületett augusztusban* 1932-ben jelent meg — s belső mitológiája az emberi egyenlőségről vall, a faji megkülönböztetés ellen lázít.

„Az új társadalmi radikalizmus végül is megváltott a belső ürességtől” — így foglalja össze a korszak jellegzetességét tömör meghatározással Maxwell Geismar.¹³ S ez nemcsak utólagos, szépítő megfogalmazás. A húszas-harmincas

¹² Idézi HUGH HOLMAN: Thomas Wolfe. Minneapolis, 1960.

¹³ MAXWELL GEISMAR: Writers in Crisis. The American Novel 1925—1940. New York, 1961.

évtized fordulóján, a legjelentékenyebb kortárs kritikus, Edmund Wilson így írt a liberális New Republic-ban. „Az én nemzedékem írói és művészei számára, akik a „Nagy üzlet” korszakában nőttünk fel s mindig is megvetettük barbarizmusát — a válság éveit nem voltak nyomasztóak, hanem serkentők. Csak fellelegezni lehetett annak a hatalmas csalásnak az összeomlása láttán. A szabadság új értelmét adta meg nekünk.” Az amerikai mítosszal, a mesterségesen gyártott idillel a legenergiusabban akkor száll szembe az író. Az illúziók folytonos bírálata, mely az egész században a tengerentúli prózának kiváltságos és megkülönböztető jegye — most egyetemes mélyül; s amit a klasszikus európai irodalom a XIX. században elkezdett; a *lázadást a romantika ellen*, azt most az amerikai irodalom modern szemlélettel, korszerű eszközökkel mintegy befejezte.

A „vesztett illúziók” kora számos krónikásra talál s akadtak közöttük rendkívüli, sajátos mondanivalót képviselő, új szint megcsillantó s mégis, mindmáig kevésbé ismert tehetségek. Emeljünk ki egyet: a fiatalon, 1940-ben autóbaleset folytán elhunyt író, Nathanael Westet, akit ebből az időszakból a legközelebb érez magához a mai irodalom. Ha az első világháború idején Sherwood Anderson azzal a jelszóval lépett fel az amerikai irodalomban, hogy „az élet nem éppen rózsás” — Nathanael West, mintegy kortársai szívéből szólva azt hirdeti, hogy „az élet szörnyű”. Négy kisregénye közül az igazán maradandó, az 1933-ban született *Miss Lonelyhearts* szélsőségesen, nyers kontrasztban tárja fel a történelmi vitát illúzió és valóság között. Újságíró hőse az istenség helyébe lépő új Mammont, a sajtót szolgálja a szerencsétlenek leveleire küldött olcsó válaszokkal; erkölcsöt tanít, miközben maga az erkölcs körein kívülre zuhan; hitre vágyik és mégis, helyzete kényszeríti a cinizmus pozíciójába. A hányódó, megkapaszkodni semmiben sem tudó figura, ez az intellektuális marionett, karakter nélküli jellem, céltalan álmodozó — ő lesz most az amerikai irodalom hőse. Alkotója kíméletlen vizsgálja alá veti ezt a hőst: nem riad vissza attól, hogy az emberi tapasztalatnak a normalitáson és köznapin túli poklaiba vesse. S így lesz a gyengébb íróknál csaknem kellékké a tör és gyilkos, így lép át a próza a hétköznapi szférájából a morbid nemiség, a szadizmus és erőszak könyörtelen világába. A társadalombírálat élő és ostromlóan bátor — a bírálat fölé kirajzolt metafizikai égbolt viszont sötét és baljós. A mondanivaló meztelenül egyértelmű — de ennek a meztelenségnek lélektani visszfényei baljós csillagzatként kísérik a veszendő embert.

A harmincas évek irodalmának ez a visszája. Tiltakozásában az egyetlen hagyomány, melyben biztosan megkapaszkodhatik: a naturalizmusé. Mert bármennyire öntörvényű világot fedez fel Hemingway, Dos Passos, Faulkner vagy West: a brutalitás számára mindegyiküknél nyílik átjáró; víziójukat a halál, a fizikai erőszak, a fajok küzdelmének képe árnyékolja. Hemingway első novellájában kicsordul a vér — egy indián vágja el a torkát egyik fülétől a másikig —, s mintha ez az „ösmetszés” ott sajogna minden kortárs írásán. Soha nem hegedő sebek fájdalma szólal meg a novellákban és regényekben, s ez visszavonhatatlanul borossá színezi az összképet.

Minden korszakot torzít a hamarjában markoló általánosítás. A negyvenes évekig, az újabb világháborúig tartó időszak képe nem szerkeszthető meg szabályos csillagképként. Több centrum, több naprendszer árnyalatos rajza adhatná csak vissza az amerikai irodalom máig legnagyobb periódusának történetét. Az irányzatokat, áramlatokat kutató szem első pillanatra is gazdag spektrumot lát. Felfedezi a szociológiai érdeklődés terjedése mellett a lélektani kíván-

csiség érvényesülését is — olyan írónál, mint Katherine Anne Porter, aki a társadalmi sebeket áttételesen, az egyén lelki sérüléseiben, torzulásaiban vetíti vissza; rábukkan Dél szolidabb íróira, a negyvenes évek elején induló Eudora Weltyre, aki lírai, patetikus hangvétellel festi meg a hajdani rabszolgatartó vidék pusztulását.

S épp a negyvenes években induló írók egyike, a chicagói Nelson Algren¹⁴ figyelmeztet rá egy interjújában, hogy az amerikai író hivatástudata és társadalmi helyzete gyökeresen különbözik az európaiétól. A francia író, mondja Algren (például Sartre), tizenöt esztendősen elhatározta, hogy könyveket fog létrehozni; ezzel kijárja iskoláit, csoportosulásokhoz köti magát s végül gyarapítja azt a kultúrkincset, melyet a századok hoznak létre. A lázadó is — ahogy Algren gondolatmenetét megtoldjuk — eleve a tradíciókhoz kapcsolódik Európában; bizonyos értelemben az irodalmi és művészpályák folytonossága valóságos, hézagmentes.

És az amerikai író? Elég csak születési évszámaikat szembesíteni indulásuk dátumaival, s felfigyelni életkoruk és nemzedékük periódusának gyakori különbségére. Egyszeriben kiderül, hogy az a szabályosság, mely — a nagy számok törvényeinek alapján — a szervezettebb európai irodalmakban észlelhető, alig számottevő tényezője az amerikai irodalom fejlődésének. John O'Hara 1905-ben született — még a negyvenes évek elején kezdett publikálni, mégis a háború utáni idők írójának számít. A siker előtti könyv — mintha meg sem jelent volna, nem szerves része az író pályájának. Algren negyvenöt évesen is jellegzetesen mai jelenség, új, hirtelen felfedezett író; West, bár a háború előtt meghalt, ugyancsak az.

Am az életkor és indulás sajátos aritmiája még nem bizonyíték. Inkább a céhszerűségnek az a teljes hiánya, mely a piacra termelő amerikai irodalomra oly jellemző. Malcolm Cowley említi egyik könyvében, hogy a New York-i telefonkönyv foglalkozás-rovatában, mely a szakmákat kinos pontossággal tartja nyilván, mindössze egyetlen író szerepel. Az irodalom Amerikában lehet *megélhetés*, de sohasem *foglalkozás*. Sartre — hogy Algren európai példaképét idézzük tanúnak — a következőképpen jellemezte az Egyesült Államok íróit tanulmányában: „Az amerikai író mielőtt könyvek írására adta a fejét, rendszerint kétkezi munkával foglalkozott, s ahhoz is tért vissza; két regény között elszólítja a farmon végzett munka, a gyár és a város utcája. . . Ritkán bukkan fel New Yorkban, s ha mégis odavetődik, akkor is csak átmenetileg, vagy ott nekiül, mint Steinbeck, három hónapig ír, s aztán megint egy évre eltűnik. . . Egy ideig aztán ünneplik, majd elvesztik szem elől, és elfelejtik. Újabb könyvével ismét felbukkan, hogy megint elmerüljön: így ingadozik a lent és fent között, hússzor is a hír és hússzor is az eltűnés idejében. . .”¹⁵

A könnyű kézzel felvázolt jellemzés igaznak rémlik, s érintőit meghosszabbítva még az is kitetszik belőle, hogy a közmegegyezésként kialakult belső irodalmi értékrend sem egységes vagy éppen mozdíthatatlan. Amerika irodalomtörténetét Európa kodifikálta — a Nobel-díj gyakori odaítélésével, fordításokkal, tanulmányokkal. Sinclair Lewis híres beszéde Nobel-díjának átvételkor kétségbeesett és kétségbeejtő képet rajzolt az irodalmi életnek arról a vákuumáról, melyet legfeljebb a kartársi féltékenység és a közöny rosszindulata

¹⁴ NELSON ALGREN: Neon Wilderness, New York, 1961.

¹⁵ J. P. SARTRE: Die Situation der Schriftsteller im Jahre 1947. Was ist Literatur, Rohwolt, 1958.

tölt ki szomorú tartalommal. Bárkinak adták volna a Nobel-díjat — s itt olyan neveket sorol Lewis, akik a kitüntetést később csakugyan elnyerték, O'Neill-ét, és Hemingway-ét —, nem a nemzeti büszkeség öröme lobbanna fel, hanem a vitáé: miért ez kapta a díjat és nem amaz. „Ísmét ki kell jelentenem — írja Sinclair Lewis — hogy a mai amerikai irodalomban... nincsenek mércék, nincs gyógyító közeledés, nincsenek követhető hősök és elítélhető gonosztevők, nincsenek végigjárható utak és elkerülendő zsákutcák. Az amerikai írónak vagy költőnek, drámaszerzőnek, szobrásznak és festőnek magányosan kell dolgoznia, zavarodottan s egyetlen társa: önnön integritása. . . Nincs intézmény és csoport, melyhez ihletésért fordulhatna, melynek kritikáját elfogadhatná, vagy amelynek dicsérete mérvadó lenne számára.”¹⁶

Lewis nyilatkozata óta eltelt néhány év, de a híradások — például Simone de Beauvoir útinaplója — megerősítik ezt a véleményt. A magányos amerikai művészt körülvevő légkör legfeljebb kegyetlenségével, zord magányával sarjzatot kiváló műveket — a körülmények ellenére születik mindaz, amit az irodalomtörténet emlékezte őriz.

Az atomizált amerikai irodalomból nemcsak hosszmetset rajzolható. Bármily spontánul fejlődött és alakult a tengerentúli irodalom — mégis, különösképp erős profillal rendelkezik, élesen megkülönböztethető karaktere van. A kínálat esetlegességét a kereslet törvényei is rendszerbe foghatják, s így született meg az amerikai színdarab Broadway-típusa, melynek szabályai éppoly rögzíthetők, mint a hollywoodi filmé vagy a magazinokban megjelenő átlag elbeszéléseké. A forma szabványait a műfaj remekei metszették ki először az amorf anyagból. A novella megszokott és ismert alakzatait, egykor izgalmasan eredeti elképzelés alakította ki. A bontakozó újságirodalom termelte ki a novellának azt a sajátos, amerikai válfaját, melynek eredetien első tehetősége O'Henry volt. A gyors, villanásokban reagáló, a hétköznapi valóságot olykor a karikatúra erőteljes vonásaival mintázó rövid elbeszélés fűződik az ő nevéhez. Szerkezete szerint ez az elbeszélés a feszültséget halmozó bevezető tételre és a rövid csattanóra tagozódik — a poén, mintegy új világosságot vet az elbeszélte történetre és felvázolt jellemre: rendszerint valami új ismeretet (felismerést) ad hozzá az addig elmondott eseményhez.

A meglepetés eleme — ez tette O'Henry magazinokban, lapokban megjelenő írásait kiválóan újságba illeszkedővé: a szenzáció eleme mindig benne rejtezett a kitalált történetben is. Ez a forma hagyománnyá csontosodva — esztendőnként O'Henry-díjaktól istápolva — már régen nem tartja hajdani rangját. Szűkös és anekdotikus, felszínesebb szemléletre alkalmasabb csupán, de akad író, aki mesterien használja: a fiatal Nemerov például. S ahogy nála a félszázados technika megújulásának lehetünk tanúi — a másik hagyomány, a formátlanabbnak, nyersebbnek rémlő éppúgy alkalmasnak látszik a felfrissítésre. Jack London elbeszéléseiből, ezekből a minden finomság nélkül összerótt, nyers élettényeket sorakoztató írásokból származott át a mai novellába az a merész technika, amely a hétköznapi és a költőiség közötti határvonalakat elmosva szuggesztív, tömör képekben egy drámai, tragikus világ kifejezésére szolgál.

Az amerikai elbeszélő-irodalomban különben nincs formakultusz. Őrzik a nagy felfedezéseket: Hemingway páratlan tömörségét, azt a hétköznapi

¹⁶ SINCLAIR LEWIS: Nobel Prize Address. The Man from Main Street. New York, 1953.

hangot s visszafojtott objektivitást, melyet a húszas évek nemzedéke kísérletezett ki. Az európai irányzatok nem vertek gyökeret; a szimbolizmusnak, szürrealizmusnak terméketlen volt a talaj ebben a valóságért küzdő irodalomban. Az időbontás technikáját igazából egy humorista használta, félig tréfásan: James Thurber, a *Walter Mitty titkos életében*. Megtörtént esetet álmodik-e Walter Mitty, vagy csak a képzelete játszik vele lidérc-bűjőcskát? Az író álom és realitás határán pergeti az elbeszélést, s némi ironikus kajánsággal bizonytalanságban hagyja olvasóját, döntse el ki-ki, mennyi a valóságelem a tréfásan bonyolult szerkesztett vízióban. Az ilyen hatás még Thurbernél is csupán epizód — európai ojtásai nem fogantak meg az amerikai irodalomban. Igazából, annyi frissítő újításon túl is: az elbeszélés hagyományos formái élnek tovább mindmáig. Az amerikai író meglehetősen másodlagosnak tekinti a csiszoltságot és a szuverenitásával tüntető stiliztikát. Az „egyéni” (vagyis eltúlzott) cizelláltságra törekvő stílus nem érdem Amerikában; a művészi eredetiség inkább tartalmi szférákban: az elbeszélés életismeretében, igazságában, hitelében nyilatkozik meg. Az elbeszélők hangja nagyon is különbözik — az elbeszélés formája alig. Igazából még ma is a novellák két alaptípusa szerepel ebben a sajtó-nevelte műfajban: a „slick”, vagyis a csattanós, csevegős novella; és a „pulp”, az izgalmas, fordultatos történet. Nem véletlen, hogy mindkettő kinyomattatásának módjától kapta a nevét. Az előbbi sima papírt — a magazinnak, képes újságok, pompás tapintású, jószagú papírját jelenti — míg a másik, a ponyvaszerűbb, az olcsó lapok barnás, foszlós rotációját.

Még távolabbról és még sommásabban: a második világháború befejezéséig az amerikai elbeszélőirodalom meg-megszakadó s mégis diadalmasan növekvő, felfejlődő folyamatot idéz: valósághitelre törekvő, lázadó művészet, mely szüntelenül perbe szállt korával, viszonyaival, az emberek létfeltételeit bírálta, tájakat és erkölcsi problémákat hódított meg, kitérítette a próza körét ismeretlen anyagi és szellemi körökre, felfedezte az elnyomott lelket és az elnyomott embert. Izzó, nyugtalan, békétlen volt, még pesszimizmusának mélyére zuhanva is.

A háború után egyszeriben megváltozott az író szerepe, pozíciója, megváltozott az amerikai társadalom gazdasági szerkezete és szellemi arculata is. „Post-war”, vagyis az első béke-évek, ennek a fogalomnak a húszas évek óta varázsa volt már Amerikában. Konjunktúra és kiábrándultság, elveszettség és játékos cinizmus közérzetének holdudvara vette körül. Az újabb, győztes háború vége most nem szült elkeseredést, még dacot sem. A front-regények kötelező kiábrándultsága kísértett inkább, némi büntudat Hiroshimáért. Nem bukkantak fel hősök és nem támadtak nagy tagadók az epika egyetlen műfajában sem. A legsikeresebb munkák vagy indulattalan naturalizmussal festették a katonai fegyelem durvító hatását és az öldöklés természetesnek rémlő légkörét (mint Norman Mailer a *Meztelenek és Holtakban*), vagy — s ez az érdekesebb — a diszciplína józan bürokráciának igazát mutatták ki szellemes tehetséggel (mint Herman Wouk a *Zendülés a Caine hajónban*).

Az amerikai irodalomtörténész, ha különféle tünetek közös magyarázatát keresi, mai és saját szakaszát „the age of conformity”-nak, a kiegyezés, megalkuvás korának nevezi.¹⁷ Csaknem egybehangzanak a jellemzések: a politikai életben — így a kritikusok — határozott jobbratolódás észlelhető. A gaz-

¹⁷ IRVING HOWE: This Age of Conformity. — The Partisan Review Anthology, 145. New York, 1962.

dasági fellendülés és konjunktúra lecsillapította a tömegeket, az uralkodó közszellem a kiegyező nyárspolgárá. Az író sem a társadalom kivetettje többé — helye van a polgári életben, állampolgári kötelességeit emlegetik s erős politikai ellenőrzés csitítja lázadó kedélyét. A lázadás, békétlenség szelleme is mintha vesztett volna fényéből, erejéből. A divatos írói stílus: mint Heiney¹⁸ megfigyelte: a „pure narrative”, vagyis: a „tisztá elbeszélés”, mely élethűnek látszó leírással és dialógus-technikával kerüli a nagy érzelmi hatásokat és drámai szituációkat; értékelés vagy kivált: tendencia, hiányzik belőle.

Egy másik kritikus, Philip Rahv¹⁹ éles megfigyelése szerint, az amerikai szellemi közéletben szerepet és hangot kaptak a „konzervativizmus parvenüi”, az antikommunizmus kényelmes, tunya, nem is megszállott, csak épp áthatolhatatlanul maradi képviselői, s még az írók java között is a „detachment”, a társadalmi mozgalmaktól elszakadó szellem hódít. „Rossz éghajlat” — kompromittált fogalom az irodalomban. Mégis lehetetlen lemondani róla az atomizálódás, a békülékenységgel, a robbanékonyság nélküli ötvenes esztendők klímájáról szólva. Hemingway legbágyadtabb regénye, a *Folyón át a fák közé* ekkor szül kellő megbotránkozást; a folyóiratok tele vannak Faulkner miszticizmusának bírálatával: úgy rémlik, még a régi nemzedékek is megéreztek a kedvezőtlen áramok hatását. Wilder egy jégkorszak vízióját idézi egyik darabjában — s az új jégkorszak fagyos leheletétől sokan megborzongtak.

„Ezt az évtizedet — panaszkodik Maxwell Geismar — elfoglalja normalitásának hangsúlyozása, s az anyagi előnyök elnyerése, a magántulajdon és az egyéni szórakozás; s hozzá az irtózás minden társadalmi konfliktustól, s az elmélyült érdeklődéstől a világ ügyei iránt, az irtózás a közösségi szellem minden megnyilvánulásától, ha történetesen az egyéni érdeket fenyegeti...”²⁰ — ilyennek látszanak az ötvenes évek egy liberális historikus tükrében. Ha egykor a szociális igazság — most a vallásosság a belépő magasabb szellemi körökbe: a fiatal Powers bigott katolikus, Malamudot a hosszidizmus érintette meg, Wouk cionista, s a kitűnő Salinger is a zen-buddhizmus tanaival kacérkodik.

A jelentős művek persze most is a „kor ellen” jöttek létre, a markánsabb író-egyénségek pedig e szellemi éghajlat ellen tiltakozva nőttek fel. A korszaknak azonban megkülönböztető vonása, hogy a szembeszállásnak és lázadásnak nagyobb erőfeszítésre volt szüksége. Ez a dacos ellenkezés pedig mindinkább magányos és tömeg-nélküli küzdelemre kényszerített, ami bizonyos értelemben a tiltakozás formáit is megszabta. Egy-egy pillanatra már úgy rémlett, hogy a realizmus vezető szerepét, vonzóerejét fenyegeti az új történelmi helyzet. Az átlagműveken túl is jellemző lehetett — legalábbis egy ideig — Henry Miller diagnózisa: az amerikai embert a mai író úgy tükrözi, hogy „nincs arca, se neve, s a lélektelen társadalom áldozataként hanyódik egy elektronikus sakkozógép mezőin, melyet egy kiadó beteg elméjének rekeszéből irányít egy félhülye.” A túlzást leszámítva a megfigyelésben van igazság. Az új amerikai próza hősei gyakran céljukvesztett hanyódlók: ez a típus a már-már szeniornak nevezhető Irwin Shaw-nál éppúgy felbukkan, mint kortársánál, Wallace Stegnernél. Az előbbi elbeszélése, a *Fogadás halott zsokéra* pontosan mutatja az átmenetet a „régire” és az „újra” hős között. Irwin Shaw pilótája gyengébb és

¹⁸ HEINEY: Recent American Literature, Baron's 1960.

¹⁹ PHILIP RAHV: Image and Idea. American Intellectuals in the Postwar Situation, New York, 1962.

²⁰ MAXWELL GEISMAR: American Moderns. From Rebellion to Conformity. New York, 1962.

elveszettebb rokona a harmincas évek „tough-boy”-ainak, az úgynevezett „kemény-legényeknek”, akikkel Hemingway-nél, Caldwellnél gyakran találkoztunk — ők voltak a híres vasöklű, idegrendszer-nélküli, edzett férfiak, afféle új, példaadó hősök, akik tragédiájukat is maszkulin szeméremmel fojtották el. „Hard-boiled”, ez a másik amerikai kifejezés a jókötésű, kalandkereső fickókra, akiknek csak sápadtabb, neurotikusabb társaival találkozunk a mai írók elbeszéléseiben.

A novellák üzenetei roncsoltabb idegzetről, céltalan elkeseredettségről szólnak. Ha indulatokról és szenvedélyekről beszélnek, úgy a gonoszság megszállottait idézik elének, mint a fiatal Shirley Jackson, a méltán világhírű *Sorsolásban* (Lottery), vagy a déli Powers a lincselés kimeríthetetlen témájával. Tilbury Clark, az ötven esztendő, de a háború után meglehetősen népszerű nevadai tanár, ugyancsak minden antológiában szereplő novellájával, a *Héjával* a kegyetlenség és harc látomását egyetemes természettörvénnyé általánosítja.²¹ Az aggasztó jelenségek ellenére igaza van a kortárs kritikusknak, a mindig pontos Geismarnak. Ha az amerikai prózába be is tört a fáradtabb pesszimizmus és csalódottság, ha a dekadens áramlatok hatása nem is tagadható, s továbbá, ha bizonyos írók a „naturalizmus haláláról” beszélnek, s merőben a leírás vagy a lélekelemzés felé tájékozódnak csupán: „a legjobb irodalom az elmúlt esztendőben mégis a realizmus tartományában nőtt fel.”

Realizmuson semmiképpen sem szabad elbeszélésbe átszerkesztett vidám Broadway-zenés-vígjátékot vagy éppen szociológiai tanulmányt érteni. A fogalom egy humanista, támadó kedvű, valóságos problémákat ölelő, társadalmi érdeklődésű, igaz tragédiákat tükröző irodalmat jelent: a hagyomány és az új látás új szerves szövetségét. Miller elbeszélései (és természetesen drámái) adják legjobb példáját — ő lelt rá talán a mai Amerika egyik legizgalmasabb jelensége: a továbbélő kispolgári illúziók és valóság szembesítésének tragikus-ironikus lehetőségére. Miller is nagy csalódottsággal és kiábrándulással ábrázolja művészi anyagát, de a részvét és együttérzés hangján szól a mai élet áldozatáról, az emberről. S nem véletlen, hogy a hatvanas évek legsikeresebb írója, Salinger ugyanilyen sérülékeny érzékenységgel ír elbeszéléseiben a egyetlen regényében. Számára is, még a legtávolabbi emberi kapcsolatoknak, melegségnek is felfénylő értelme van, segítő és gyógyító hatalma. Az *Esmében* egy csaknem ismeretlen, távoli lány levele oldó és békítő csodaszerként érkezik el az idegösszeroppanással küzdő távoli katonához.

Irányzatok helyett inkább profilokkal találkozunk, amint a közvetlenül kortársi irodalomban próbálunk tájékozódni. Carson McCullers regénye és drámája egy lágy lírai tehetség kibontakozását ígéri: minden írása csupa elvágyódás és nosztalgia. Truman Capote a fiatalok legtehetségesebbjének látszik. Első regénye Salingeréhez hasonlóan a gyermekvilág bonyolult pszichológiáját próbálja feltárni, újabb munkái azt sejtetik, hogy a romlott viszonyok közé hulló ártatlanság vagy naivság jelensége foglalkoztatja: könnyű kézzel felrakott képein egyszerű észrevenni a filmtechnikai hatást. Csoporttá jobbára csak a San Francisco-i fiatalok szerveződtek: a *beatnik*ek. Ideáljuk két önpusztító, korán elhalt ifjú, az alkoholistává átrajzolt Dylan Thomas és Charley Parker, a híres szaxofonos. Látványos tagadók, saruban, körszakállal. A nihil prófétái — minden hagyományos értéket tagadnak. Úgy érzik — Jack Kerouac-

²¹ Az idézett elbeszélések forrása javarészt: Contemporary Short Stories, I—III. The Liberal Art Press. szerk. Maurice Bauduin, New York, 1954.

kal, az *Országúton* szerzőjével az élükön —, hogy filiszter-országban élnek, nyárspolgárok között; ők számkivetettek, akik a kábítószerekhez és a jazzhez menekülnek a polgári konformitás világából. Henry Millert érzik közel magukhoz, a korábban induló lázadók közül a nyugtalan, pesszimista Saul Bellowt fogadják el. Ideológiájuk lázadás és társadalmi közöny elegyéből gyúródik kissé zavaros egésszé — néhány művük azonban sejteti, hogy olykor a való élet igazsága rájuk is jobban hat ennél az ideológiánál s a mesterségesen, pózként felöltött magatartásnál.

Csoportokon és egyéniségeken túl, a mai amerikai prózáról mégis tehetnénk némely megfigyelést: az egész elbeszélő irodalmat átható, megérintő tendenciákról. Lionel Trilling másfél évtizeddel ezelőtt az amerikai regényről azt jósolta, hogy intellektuális irányban fejlődik majd. A kor eszmék küzdőterévé változtatta át a világot, s ez nem maradhat hatástalan a prózára sem. A gondolatiság, az érv és a vita csaknem forma-alakító erővé kell hogy váljék — így látta, így remélte Trilling. A fejlődés nem igazolta elképzelését. S a *Partisan Review* kritikussai (Mary McCarthy és Steven Marcus)²² épp az ő jóslatával szemben mutatták fel az ötvenes évek amerikai prózájának valóságát. S ez a valóság a következő jeleket rajzolta. Elsőnek az ún. költői próza divata kezdett hódítani. A líraiság, a tények romantikus átköltése a késői Hemingway, a késői Faulkner uralkodó stílusa lett: az előbbi rövid, pattogó mondatai, az utóbbi hosszú, oldott mondatkompozíciói mögött bizonyos lírai jelképiség húzódott meg. Szimbolikus történetet rejt az *Öreg halász és a tenger*, példázatot a nagy háborúellenes Faulkner regény, a *Fable*.

A legtöbb író saját mitológia megteremtésére, egyéni jelbeszéd kialakítására törekszik — s ebből a szempontból, merőben formailag szemlélve egy pillanatra tekintsünk el attól, hogy mit közvetít ez a jelrendszer. Lehet a mondandója olyan humanista és emelkedett, mint Hemingway-é, vagy olyan sejtelenesen bánatos, mint Tennessee Williams *Mrs. Stone római nyara*²³ című elbeszéléscé — a stilizáltság, a líraiság számos alkotásban felfedezhető, s mintegy a korszak prózaírásának uralkodó jellegzetességévé nő. Testvére s különösképp ellentéte ennek a stílusnak a szélsőséges naturalizmusé. Kontrasztként ez az alkotómód jelenik meg erőteljesen Norman Mailernél a *Deer Park*-ban, sőt esztétikailag is az *Advertisement for myself*²⁴ tanulmányaiban, jegyzeteiben is. Polgárbosszantó brutalitás, a szexualitás részletezően nyers ábrázolása, durva ecsetkezelés, a rémület és rettenet világának felidézése jellemzi az újmódi, megifjítottnak látszó naturalizmust.

Mindkét stílus jelentkezése, divatja közös forrásból indul. Geismar úgy látja: két részre oszlott az amerikai próza — egyfelől a „vadak”, másfelől az „esztéták” jelzik a pólusokat. Az egyik oldalon a szeméremsértésig aprólékos leírás, a másikon az absztrakttá párolt líraiság. A kettő közös gyökere: az író elvesztette a hitét a széles és átfogó ábrázolás lehetőségében. Az esztétikusok Amerikában „fragmentáció”-nak keresztelték a folyamatot: abból a társadalmi s emberi szintézisből, mely az európai klasszicizmus, vagy a huszadik század eleji társadalmi regényt jellemezte, a modern amerikai prózában a részletek költői vagy nyers ábrázolása lett; az epikus tükrökből kimaradt (John

²² STEVEN MARCUS: *The Novel Again*. *Partisan Review* 1962. 2. sz.

²³ *The Roman Spring of Mrs. Stone*. New York, 1960.

²⁴ *Advertisement for myself*. London, André Deutsch 1963.

McCormick szavával) „az ember a társadalomban s a társadalom a maga totalitásában.”²⁵

A mai társadalom totális, átfogó és átérthető ábrázolásának lehetőségét bizonyos esztéták elvileg is tagadják. Mary McCarthy híres tanulmánya, a *Tény a regényben*²⁶ azt fejti ki, hogy a modern ember számára kitágult az érzékelés területe. A mai tapasztalati világ olyan óriási és olyan szörnyű, hogy ebből egységes látomást redukálni csaknem lehetetlen. Íme a fragmentáció elvi igazolása. Mary McCarthy — ez a rendkívül okos és képzett esztéta — eleve lehetetlennek lát minden szemléletet, mely a tények csoportosítására, művészi átértékelésére alkalmas. A kor követelményének véli a részletek uralmát, s gondolatmenetének egyenes következménye az, hogy jogosulttá válik a fragmentáció: a tények egyszerű leszűkítése egyfelől, másfelől a „látomás” mesterséges költőisége. Naturalizmus és költőiség két szélsősége között persze megterem a hagyományos „társadalmi regény” is — de mintha alacsonyabb szintet képviselne, eszmeileg és művészileg is. Az ötvenes évek kiugró sikere a társadalmi regény és best-seller határán mozognak: James Jones *From here to Eternity*-je háborús témakörben, Wouk *Marjorie Morningstar*-ja a karrier-regényben és Cozzens *By love possessed*-je a divatos magányosság ábrázolásában.

Mindhárom könyvben az amerikai kritika figyelte meg, hogy szociológiai alapképletük merőben különbözik attól a bevált és ismert társadalmi ideológiától, mely eddig uralkodott mint „gesunkenes Kulturgut” a mindennapos regénytermelésben. A szokványos társadalmi regény alapképlete: a világ ellen igazságáért küzdő s e harcban megedződő vagy elbukó hős volt. Wouk és Cozzens történetei viszont az adott társadalomba „beleilleszkedő” ember sorának sémáját mintázzák. Ideálja a konformista egyéniség, az a bizonyos „organisation man,” akit a szociológusok mint a mai Amerika személyiségtől megfosztott típusát számos munkában tárgyalnak. Mindaz, ami a klasszikus regényben — egy Julien Sorel, egy Rastignac történetében — mint bírálendő tünet tárul eléink (a főhajtás, a karrierizmus) az most, mint követendő út jelenik meg, mint a megnyugvás, a társadalmi kiegyezés korának eszménye.

A beatnik nemzedéknek épp az a — történetileg viszonylagos — érdeme, hogy ezzel a szellemmel vette fel a harcot, s bármennyire talajtalan is a „hipster”, ama társadalmon kívüli, a szabály és erkölcs normáira fittyet hányó lázadó: rokonszenvesebbnek rémlik a „square”-nél, a konformista nyárspolgárnál.

Messziről, s ritkán teljes értékű források birtokában, ezt látja a figyelő szem, ha az amerikai prózára tekint. A térképvázlat elnagyoltságáért így még mentegetődni sem illenék. Legfeljebb annyit jegyeznék meg, hogy a jelen tanulmány mint „Forschungsbericht” készült; egy antológia szerkesztgetése közben; s igyekezett minél nagyobb anyagra támaszkodni, hogy legalább a tájékozódást megkönnyítse az élő, forrongó s izgalmas amerikai próza elmúlt évtizedeiben.

²⁵ JOHN MCCORMICK: *The American Novel*. New York, 1961.

²⁶ *The Fact in Fiction*. *The Partisan Review Anthology*, i. h.

HEMINGWAY ÉS AZ ÚJ REALIZMUS

Már elkezdődött a második világháború, amikor Halász Gábor a *Magyar Csillagban* lelkesen számolt be az *Akiért a harang szól* című nagy Hemingway-regényről.¹ Írása voltaképpen szerény recenzió, de mondanivalója olyan gondolatmenetbe illeszkedik, amely mélyre és messzire mutat. Ez a gondolatmenet esztétikai fordulatot jelez Halász Gábor pályáján. Ő, aki egy évtizeden át nagy szenvedéllyel elemezte a század regényforradalmárainak törekvéseit, ez idő tájt barokkosan burjánzóan látja Proust és Joyce elemző regényét, gúnyosan beszél az action gratuite-ről, a *Háború és békében* fedezi fel „az örök szilárd nyugvópontot”, az igazi regényt, melynek hatásán nem rontott a tovasuhanó idő, s Balzac és Thomas Hardy példáját idézi. Ezekben az években lesz gondolatai sine qua non-ja a realizmus eszménye. Ez vezeti el Hemingway-hez. S jellemző, hogy mellette Graham Greene-re és Steinbeckre figyel fel a kor angolszász irodalmából.

Ma már jól látható, hogy ebben az esztétikai fordulatban a megbomlott kor írójának vágya fejeződött ki a tiszta, szilárd, értelmes világ után. De mi soroltatta a kritikussal Hemingwayt az új realizmus-eszmény példái közé? Múló, publicisztikai ötlet vagy átgondolt esztétikai ítélet? S egyáltalán milyen az az írásművészet közelebből, melynek kibontakozását az új realizmus hívei remélik?

Az *Akiért a harang szól*, mely lelkes hangú méltatásra készítette Halász Gábort, még a klasszikus realizmus mércéjével is mérhető volt. Legalábbis a nagy vonalakra figyelő recenzió keretei között. A kritikus a tipikusság törvényének mintaszerű alkalmazását dicsérhette a regényben. Abban látja Hemingway sikerének titkát, hogy a személytelen spanyol forradalmi szervezetből ki tudta választani azt a néhány felejthetetlen arcot, mely képes életre kelteni a történelmet. Felismeri a regény eszmei mondanivalóját, de ennek hiteles művészi közvetítőit a hősök egyéni jellemvonásaiban látja: arra figyel fel elsősorban, hogy az író forradalmár parasztjaiban az elvhűség megfér a kapzsisággal, a gyilkos indulat az ártatlan bohóckodással, a lázadó ösztön a patriarkális bölcsességgel, az elszánt helytállás a béke szeretetével; főhőse, Robert Jordan lelkében a szenvedély és az életvágy a feltétlen köteleességteljesítés tudatával keveredik; s egyáltalán, a küzdelemmel zsúfolt krónikában a szerelem lágy idillje bujkál a halál és pusztulás árnyékában.

Eszerint tehát a mű képlete meglehetősen ismerős: egy életszerűen megjelenített embercsoport történetében objektív történelmi és társadalmi folyamat tükröződik. De amikor a kritikus az eszmei mondanivaló kihámozását kísérli

¹ Magyar Csillag, 1942. I. 241–242.

meg, már bonyolultabb képlettel találja magát szemközt. Mi fűzi ezt az amerikaiit egy idegen nép belső harcához, mi az az erő, amely kényelmes civilizációjából az elszánt ellenfelek közé sodorta? Mit vállalt, amikor vállalta ügyüket, sorsukat, végzetüket? Ezekre a kérdésekre aligha lehetett nyíltan válaszolni a második világháború éveinek Magyarországon. De ha utalásokra kényszerülők fogjuk is fel Halász Gábor írását, válaszai őszinteségét nincs okunk vitatni. Ő meggyőződését fejezi ki, amikor Robert Jordant a szkeptikus hősök közé sorolja. Hogyan ismerheti el hát mégis forradalmi harcának erkölcsi igazságát és jogosságát? Úgy, hogy meglátja a regényben a székspszisen túllendítő erőt is. Szerinte Jordan maga előtt sem titkolja kételyeit, csak éppen nem engedi azokat úrrá lenni lelkében: vídámnak kell maradni, a szomorúság már fél árulás, Pablónál, a bandavezérnél is ez jelezte, hogy megingott akaratában; a többiek, s köztük főként Pilar, a vezér valóban vezéri asszonya, a legszörnyűbb körülmények között is megőrizték paraszti derűjüket. A nép társadalmi, történelmi szerepét ismerte volna fel? Halász Gábor szerint sem. Csupán az *egyensúly tikkát* leste el népi-forradalmár társaitól. Keserű következtetés ez: nincsenek objektív fejlődéstörvények, melyek felismerése szilárd célt adna az egyén életének, s az ember küzdelme fiktív. De heroikusan reménykedő is: fel kell emelkednie az embernek, ha ködkötelekbe kapaszkodva is.

Hol van már ez a regény a tizenkilencedik század „eszményi realizmusától”, mely legalább bírálataban olyan magabiztos volt, hogy akaratlanul is objektív élettörvények tiszteletét sugallta! Halász Gábor gondolatmenetével azt jelzi, hogy sejtette ezt a távolságot. Ha nem köti a recenzió szűk kerete, bizonyára megkísérli Hemingway sajátos realizmusának meghatározását. Hiszen kidolgozottabb tanulmányai azt bizonyítják, hogy mindig igyekezett megkeresni a tartalmi, világnézeti változások formai következményeit. Gondolatmenetét tehát tovább kell folytatnunk, ha a nagyamerikai író helyét pontosan meg akarjuk jelölni a huszadik századi próza fejlődésében. Láttuk: a klasszikus realizmus esztétikai törvényei az *Akiért a harang szól* elemzésében is csak kiindulópontul szolgálhatnak. S ezen a regényen kívül még ilyképpen is csak a *Gazdagok és szegények* megközelítésére alkalmasak. De Hemingway gazdag életművének egésze nem mérhető velük. Kemény stílusa, híres párbeszédei, gátlástalan és ugyanakkor tartózkodó cselekményessége, kedvelt hősei, rejtett szimbólumai megannyi kérdést állítanak a kritikusok elé, s ezek már új prózai stíluseszményre vallanak.

Azt már a napjainkban folyó realizmus-vita is világosan felvázolta, hogy a realizmus követelménye csak akkor lehet előre vivő, ha a mögötte meghúzódó történelmi és esztétikai kategóriát szétválasztjuk. Korunk valóságbrázolását nem köthetjük büntetlenül a tizenkilencedik század realizmus-eszményéhez; a mai élet hú kifejezésében az író felhasználhatja azoknak az irányzatoknak az eredményeit is, melyek éppen a klasszikus realizmus reakciójaként jöttek létre, ha megoldását — akárcsak bármely kor íróját — a művészi szükség-szerűség igazolja. Arról azonban már kevesebb szó esett, hogy a modern irodalomban is két törekvés futott egymás mellett, vagy váltogatta egymást: az eruptív, rombolva előretörő erők mellett a század elejétől kezdve megfigyelhető a konstruktív szándék, mely — amazokhoz mérve — realisztikusnak vagy klasszikusnak nevezhető művészethez vezetett. Ez a folyamat legvilágosabban és legvégtetesebben a képzőművészetben mutatkozott meg. S — következés-

képpen — elsősorban a legújabbkori művészettörténet érdeklődését vonta magára. Ajánlatos tehát innen kiindulnunk.²

A művészettörténet az impresszionizmusban látja a modern művészet kezdeteit. Agnosztikus filozófia táplálta ezt az irányzatot, mely lemondott a valóság jelenségeinek összefüggéseiről, a lényeg rendező erejéről. Tehát voltaképpen a naturalizmustól és a mögötte meghúzódó pozitívizmustól örökölte a programot. Ebből viszont az következik, hogy a naturalizmusban kell látnunk az új első moccanását. Ez az irányzat ütött először rést a múlt század „ideális” valószerűséget hirdető esztétikáján, amikor az igazabb valószerűség nevében a részletek halmozásához folyamodott. Az impresszionizmus csak a végső következtetést vonta le. Ha a pozitívizmus és nyomában a naturalizmus úgy vélte, hogy örökre trónfosztotta a metafizikát, az impresszionizmus a világnézetnek igyekezett hátat fordítani; megtagadott minden a priori ideát, s a prekonceptiók helyett a pillanat látványához igazodott. Tehát a hitetlenség művészete. Előtte zárva van a szubsztanciák és ideák világa, az ő szemében az emberiség élete nem célszerű kibontakozás, hanem esetlegességek láncolata, amelyből a látó szem csak pillanatok villódzásait tudja felfogni. A világ mindig csak pillanatnyi benyomásokat, töredékeket ad, melyek egésszé és folyamattá csak a szemlélő tudatában válnak. Ha tehát hű képet akar adni róla, nem az életmetszeteket, hanem a tudatmetszeteket kell rögzítenie. A látszat mögött a lényeg azonban továbbra is kísért. Az impresszionizmus maga indította útnak azt a művészegyenységet, aki a korszaknyitó új lázadás első ösztönzője volt. Cézanne híres vallomása — „az impresszionizmusból valami olyan szilárdat és állandót akartam kihozni, mint a múzeumok művészete” — olyan új esztétikát fogalmaz meg, mely nem akar elmerülni a kételybe, nem akar lemondani a világ megértéséről, s kapaszkodót keres a rendező értelemben. Utána a művészet nem gyönyörűség többé, hanem kínzó keresés, s a visszatekintő már úgy néz vissza az impresszionizmusra, mint valami csodálatos, boldog, visszahozhatatlan álomra. De meghozta-e az új útkeresők küzdelme a célbaérés örömét? Századunk művészettörténete tagadó választ diktál. A keresés ma is tart és nyugtalanabb, mint valaha. A konstruktív irányzatok éppúgy az elvont forma szegénységéről vallanak, mint az impresszionizmus, többé-kevésbé őszintén s eszerint többé-kevésbé kétségbeesetten.³ Mi következik mindebből? Az, hogy az elmúlt fél évszázad izmusai voltaképpen az impresszionizmus és Cézanne párharcát folytatják. S az, hogy a lényeg tekintve, a változatos programok mögött a régi, s teljesen mindmáig el nem ért cél húzódik meg. Ezt hagyja figyelmen kívül napjainkban a modernségről folyó vita több résztvevője, amikor lejárt irányzatok epigonjainak minősít koruk kifejezéséért küzdő művészeket is, csupán mert a közelmúlt valamelyik mesterének gondját és törekvését látja bennük felelevenedni.

Ha az igazi alkotók munkásságára figyelünk, egyik irányzattól sem vitathatjuk el a valóság hű kifejezésének szándékát. Kínlódó küzdelmük meg tud győzni róla, hogy a teljes élet megközelítése és torzítatlan reprodukálása roppant nehéz feladat. Hiszen a külső világot mindig szubjektumunk közvetíti, de ha ez hatja át a művet, mi óv meg az individuális önkény torzításaitól?

² Az alábbiakban főképpen a következő tanulmányokra támaszkodtam: NÉMETH LAJOS: A nyugat-európai modern képzőművészet és a hagyomány. Valóság, 1961. 2. sz. 45—56., KÖRNER ÉVA: A nyugati művészet új jelenségeiről. Művészettörténeti Tanulmányok, Bp. 1960. 91—110., TOLNAY KÁROLY: Cézanne. Ars Una, 1923—1924. 205—222.

³ Vö. FÜLEP LAJOS: Művészet és világnézet. Ars Una, 1923—1924. 75.

Egyesek az impresszionizmus útján próbáltak továbbhaladni: minthogy az ében látták a világ egyetlen megközelíthető elemét, önnön érzéseikben, hangulataikban, látomásaikban igyekeztek elmerülni, majd, az alkotó személyt mintegy a valóság médiumának fogva föl, a szubjektum szerepét is felcserélték a véletlen automatizmusával. A szürrealizmus a pszichoanalitikai automatizmust tette módszerévé. A tasizmus a japánoktól kölcsönözte jelszavát — „Munkádban hadd kerekedjen felül a természet! Állj félre az útból!” — s a zen-buddhizmus tanításaiból igyekszik meríteni, hogy elérje a „tökéletes semmi” érzését, mely utat enged az egyedüli igazságnak. A kalligráfusok olyan szeizmografikus eljárásnak tekintik módszerüket, mely „feljegyez minden belső impulzust mint nyomot; a kép az emberi létezés egy pillanatának konkrét lenyomata”.⁴ A modern művészet legvégletesebb művelői az objekt-isták az ecsetkezelés, illetve a festéköntés még megmaradt személyes utalásait is teljesen elhagyják és az „anyag beszéltetésének” célját kísértik: műveik témája maga a formátlan, véletlen tárgy. Öngyilkos következetesség.

Ismeretes, hogy ebben a szubjektívizmusból a kapitalizmus bomlása tükröződött: a századvégtől kezdve a polgári művész hiába kereste azt az egységes és erős, valóságba kapaszkodó világnézeti tartalmat, ami elődeinek a polgárság hatalomért küzdő századaiban adva volt. A természettudomány hallatlan fejlődése, a mélylélektan kibontakozása, az alkotó tragikus társadalmi elszigeteltsége szintén hozzájárult a művészi szemlélet radikális átalakításához. A leglényegesebb ok a harmónia, a világ törvényszerűségébe vetett hit elvesztése. Cézanne-t azért illeti meg az utolsó klasszikus címe, mert a bomlás megindulása után is heroikus kitartással kereste a törvényt, a dolgok, a jelenségek közti objektív viszonyt. Korából azonban ő sem tudott kilépni. Nem mondott le a hitről, de neki már csak az adatott meg, hogy a törvényt néhány alma viszonylatában bontsa ki. Ez már az absztrakció első jele: negatív kifejezése annak, hogy a művész az emberi viszonylatokban hiába keresi az objektív rendet. Azok az irányzatok — a kubizmus, a konstruktívizmus, a szuprematizmus —, melyek Cézanne művészetéből indultak ki, voltaképpen logikus úton haladnak tovább, s ezt nem teszik kétségessé eredményeik sem, melyek éppoly tragikus reménytelenséget árasztanak, mint szubjektívista pályatársaiké. A konstruktivista Mondrian sem mond le az objektív rend kereséséről, de már törvényszerűnek tekinti, hogy az csak a világ elvont szféráiban található meg: „Sokáig tartott, míg felfedeztem, hogy a forma és a naturális szín különöségei szubjektív érzelmi állapotot idéznek elő, amely elködösíti a tiszta realitást. A naturális formák, jelenségek változnak, de a realitás állandó marad. Ha valaki a tiszta realitás alakját akarja megalkotni, a naturális formákat a forma konstans elemeire kell redukálnia, a naturális színeket az elementáris színekre... Ha a dinamikus mozgást a kifejezési eszközök kontrasztjai vagy ellentétei által elérte, a rokon vonatkozások megállapítása lesz a művész fő dolga, aki az egyensúly megalkotására törekszik. Felfedeztem, hogy a négyszög az állandó viszonylat, és hogy változó arányok által mozgás, vagyis élet kölcsönözhető neki.”⁵ A szuprematista Malevics pedig a fáradt belenyugvás kifejezője: fehér alapon fehér négyszöget ábrázoló képeivel visszajut a nullpontra.

De valóban nincs kitörés e könyörtelen logikai kényszer alól? Van, s e tekintetben a modern művészhelyzete nem különbözik lényegesen az elődöké-

⁴ W. HOFFMANN: Die Malerei im 20. Jahrhundert. Prestel. 1957.

⁵ PIET MONDRIAN: Visszemlékezések. Das Kunstwerk, 1958. március.

től. A nagy mű forrása mindig az őszinte művészi *küzdelem* volt. Küzdelem a kifejezésért, a valóság megközelítéséért és minél épebb reprodukálásáért. Ez visz életet az alkotásba; s ennek éltető erejét sorvasztja el a belenyugvás vagy a konstruált elvek kanonizálása. Ezért lehetett Cézanne az utolsó klasszikus, s ezért emelhetette ki a fáradhatatlan kísérletezés a zűrzavarból és a dogmákból Pablo Picassót.

E vázlat utalásaiból is látható, hogy a szubjektivizmushoz vezető szkepszis és a törvénykereső szándék küzdelme a modern kor egész szellemi arculatát jellemezte. Közelmúltunk nagy hatású gondolkodóit a századvégtől kezdve ugyanazok a gondok kötötték le, mint művész-kortársaikat, sőt olykor a filozófiai hatás ösztönözte az új művészi kísérleteket. Bergson azért lett a századelő legnépszerűbb gondolkodója, mert a kor közérzésének szubjektivista vonásait foglalta tételekbe. Ő volt az, aki az idő közvetlen belső tapasztalásig mélyített és lélektani terminusokba öltöztetett élményét megjelentette a filozófia történetében. S ő volt az, aki a tudat valóságtükrözését torzítónak tartotta, és helyette a megbízhatóbbnak vélt intuíciót ajánlotta. Tehát mindkét fő tételével a szubjektumban jelölte meg a valóság elérhető rétegét. Freud mélylélektana az emberi tevékenység racionális megokoltságát kérdőjelezte meg. Mindkettőjük tanítása izgalomba hozta és megtermékenyítette a századelő szellemi életét, de a megismerés gondjaitól nem tudta megszabadítani. Az én kétségbeejtő szabadságából és az ösztönvilág káoszából ismét kivágyakozott, és keresni kezdte megint a rendet, a törvényt, a hitet. Magának Bergsonnak az útja is — sajátos módon — ezt jelzi: amikor neokatolikussá lett, voltaképpen szilárd kapaszkodót keresett a világban. S elgondolkoztató, hogy a freudizmus mellett és után megszülettek azok a lélektani iskolák is, melyek objektív, kísérleti természettudománnyá igyekeznek alakítani az egész emberi lélek megismerését. De századunk polgári gondolkodásában a törvénykeresés szándéka leghatározottabban az egzisztencializmusban nyilatkozik meg. Ez is szubjektív idealista filozófia, hiszen az egyéni lét mögött a semmit feltételezi. De amikor az esszencia, a lényeg és a tudat közé közbeiktatja az egzisztenciát, az egyéni létet, mégis szilárdabb talajra igyekszik jutni, mint amilyet az érzések és ösztönök világában talált a megismerő szándék. Ezért mozgathatták el francia hívei a két világháború közötti polgári gondolkodást a nihil nullpontjáról: hiszen az egyéni lét mögötti semmi feltételezése kétségbeejtő szabadságára döbbsenti az embert, de — következésképpen — őt magát teszi felelőssé azért, hogy mivé lesz, s ezzel cselekvésre készíti, mert — Sartre szavai szerint — „csak a cselekvésben van remény. . . és az ember életét csak a cselekvés teszi lehetővé”, mégha ez önmagáért való, fiktív cél is. Itt a fikció jelzi, hogy a gondolatmenet mögött még mindig a szkepszis munkál. A fenomenológia végkövetkeztetése metafizikus jellegével — tehát negatív módon — bizonyítja ugyanezt. A jelenségek leírására vállalkozik, a fenoméneken azonban — az empirizmussal szemben — a megélt tényeket érti. Mégsem érkezik Bergson intuícióelméletéhez, mert a valódi tapasztalást az értelem rendjében is meg akarja találni. A dolgok jelentésének az eredetét azonban az alanyban látja, s hogy ezt kiemelhesse a szubjektum szférájából, megteremti a „transzcendentális ego” fogalmát, mely ugyan nem választható el az érzékelő konkrét alanytól, de már semmiféle tudattartalomra nem vezethető vissza. Tehát csupán elvont konstrukció tartja fenn ezt a rendet. Következésképpen törvényei sem elégíthetik ki az objektív megismerésre vágyó szellemet.

S bizonyára a töprengésnek és keresésnek ez a belső feszültsége, szétválása és találkozása fogadna bennünket, ha századunk polgári szellemi életének más területeire pillantanánk be. E tanulmány igényét és a szerző felkészültségét meghaladó feladat lenne ez, mint ahogy a fenti vázlat is a szaktudományok ismert megállapításaira és töredékes benyomásokra támaszkodik. Tehát csupán utalunk például a zenére, amelyben a dodekafonia a priori szabályokkal köti a zeneszerző fantáziáját, s ezzel az önként vállalt renddel csakugyan megszabadul a véletlen anarchizmusától, de nem tudja feledtetni, hogy önkényes konstrukciónak tulajdonít szükségyszerűséget. De a modern zene bizonyítja azt is, hogy elérhető a törvény, a rend. Bartók Béla is megjárta a modern élet pokolköreit, mégis eljutott a második világháború felé sodródó világ gondjainak felelősségteljes átélésével — az emberihez, a rendező értelemhez.

Természetesen századunk modern polgári világirodalma sem tudta, de nem is akarta magát kivonni a szellemnek e belső harcából. Elsősorban Hemingway műfajáról szólva, a regény sokat emlegetett forradalma is voltaképpen ennek a megnyilatkozása. Először itt is a világnézeti kétely megszólalása jelzi a kordfordulót. Már a naturalizmus „kísérleti regénye” is ennek fogható fel, de Zola és követői még nem vesztek el minden törvényt, s ha másban nem is, a kor természettudományos felfedezéseiben rendező elvet remélhettek. Ezért lett a századvég oly sok írója a biológiai determinizmus híve. Elgondolkoztató azonban, hogy legtöbbjüket doktrinerré tették az eszmék: koncepciójuk tétel-szerűen illeszkedett műveikhez, s életben gyökerező élményeik az elszabadult részletekben fejeződtek ki. Életérzésük uralkodó színétté tehát a kétely alakította.

A századelő új kísérletezői voltaképpen az ő útjukat járták, még ha a szándékaik szerint el is igyekeztek fordulni tőlük. Gide „újítása”, az action gratuite, az értelemben vetett hit megingásából származik: a tizenkilencedik század realista regényében minden cselekedetnek „értelme” volt, s a tettek megokolása az eszméi célt szolgálta; *A Vatikán pincéiben* a hős érthetetlen gyilkossága azt sugallja, hogy az író nem hisz az emberi élet magyarázhatóságában. Hasonló tanulsággal szolgál a modern regény másik ismert formai eszköze, a belső monológ is. Első alkalmazója Edouard Dujardin, akinek tudatosító hatásával a Joyce-irodalom is számol, emlékezésében felfedi a módszer geneziséjét, s megvallja, hogy az öntudatlan lelki tartalmak rendezetlen rögzítése vezette a „tudatfolyam” ábrázolásának megkísérléséhez.⁶ A freudizmus irodalmi vonatkozásait tárgyaló tanulmányok a mélylélektan stilisztikai megnyilatkozásának tekintik a belső monológot.⁷ A lélekábrázolásban a pontosabb és teljesebb kép eszköze lehet ez, de világnézetileg bizonyára a tétovaság, az irányítvesztettség, a szubjektumhoz-menekülés jele.

Itt már a freudizmusra utalván, a fentebb említett szubjektivisták gondolatok közvetlen hatására bukkantunk. S az ilyen természetű példákat könnyen szaporíthatjuk. Ismeretes például, hogy Bergson tanainak kétségtelenül felszabadító hatása volt a fiatal Proustra. Ezek a példák kétfelől bizonyítanak: a szubjektivisták gondolat követése önmagáért beszél, de — másrészt — amikor az író alkotás közben a kortársi szellemi élet énhez fordul, irracionális irányával találkozik, maga is megvallja, hogy nem bízik már az értelemben és az értelem alkotta törvényekben.

⁶ EDOUARD DUJARDIN: *Le monologue intérieur*... Paris, 1931.

⁷ F. J. HOFFMAN: *Freudianism and the Literary Mind*. New York, 1959. 297—313.

De nem tévesztenek-e meg bennünket a részletek, a prózatechnikai újítások? Aligha, hiszen a regényforradalom két nagy úttörője, Proust és Joyce egész életművével jelzi az értelem, a hit és a törvény válságát. Mert — az egyszerűsítő túlzókkal szemben — el lehet mondani, hogy *Az eltűnt idő nyomában* enciklopédikus mű, a társadalom, vagy legalábbis néhány fontos társadalmi réteg rajza, bonyolult emberi kapcsolatok és szenvedélyek elemzése, a kor lélektani, filozófiai, esztétikai érdeklődésének lecsapódása, tehát valós élmények foglaltata, mely szigorú szerkezeti szabályokhoz igazodik s nagyon is távol áll az „automatikus írás” termékeitől. De e valós élmények erővonalai az időproblémát követik, melyet Proust nemcsak mint módszert, hanem mint témát is regénye középpontjába helyez. Az időélmény szubjektív tartalmának feltárása gazdag írói eredménnyel kecsegtet, hiszen a korlátozott mennyiségű fogalmak és a rájuk épülő lelki automatizmus rabságából szabadíthatja ki a tudatot. De nem vezet-e egyben az egyén belvilágának mindig labilis mélységeihez s a belső igazságokon túli törvények lefokozásához? Proust egyik vallomása is jogossá teszi a kérdést: „Az ideges emberek nagyszerű és sajnálatra méltó családja: a föld sója — mondatja regénybeli szócsövével. — Ők s nem mások a vallásalapítók, ők alkották a remekműveket. A világ sohasem fogja teljesen felmérni, mit köszönhet nekik. . .”⁸ Az élmények megközelítését tehát nem az értelem, hanem a felfokozott érzékenység jelezte úton reméli. Ezt nem cáfolja sokat emlegetett „emberfeletti intelligenciája”: műveltsége, tudásanyaga a felidézett passzív emlékek közé illeszkedik, nem emelkedik rendező elvvé; célja a tudat konvencióitól függetlenített lelki világ megjelenítése, s ebben többet vár a neurózistól, mint a rációtól.

Joyce művében leplezetlenebbül mutatkozik meg a szkepszis. Curtius szerint az *Ulyssess* „a szellem lázadásából született és a világ megsemmisítéséhez vezet. Joyce *Walpurgis-éjében* a rémlátományok és fantomok között kérelhetetlen logikával jelenik meg a világ végének víziója. Joyce művének lényege a metafizikai nihilizmus.”⁹ Pedig Joyce nem állt meg az *Ulysses*nél: másik nagy regénye, a *Finnegan's Wake* az álom, az öntudat kontroljától megszabadult létezési állapot ábrázolása, melyben az összefüggő értelem látható kapcsolata nélkül torlódna a bizzar nyelvi képzettársítások, a különböző nyelvekből kölcsönzött angolokra csavart szócsonkok. Legalább annyira öngyilkos következetesség ez, mint a pisztollyal dolgozó festő módszere.

A modern polgári regényíró dilemmáját elméletileg legpontosabban Virginia Woolf fogalmazta meg: „Vizsgáljunk meg egy pillanatra — írja *Modern Fiction* című tanulmányában — egy köznapi szellemet valamely hétköznapon. A szellem miriádnyi jelentéktelen, fantasztikus, el-eltűnő vagy az acél élességével bevéssett impressziót kap. Ezek minden oldalról megszámlálhatatlan atom záporában érkeznek, és amíg leesnek, amíg összeállnak, hogy a hétfőn vagy kedden lefolyó életet megformálják, más a hangsúlyuk, mint amilyen tegnap volt. . . Az élet nem szimmetrikusan elhelyezett fáklyák sora; az élet kápráztató fényudvar, féliglátszó burok, amely öntudatunk születésétől egészen a végig követ bennünket. Nem feladata-e a regényírónak, hogy továbbadja ezt a változékony, ismeretlen és körül nem határolt szellemet, bármely tévelygést vagy bonyolultságot fedjen is fel, oly kevésbé keresvén hozzá idegen vagy kívülről jövő elemet, amennyire csak lehet?”¹⁰ Ebből a dilemmából Woolf többfelé is kereste a kiutat:

⁸ Idézi RÉZ PÁL: Proust. Bp. 1961. 159.

⁹ E. R. CURTIUS: J. Joyce und sein Ulysses. Zürich, 1929.

¹⁰ W. WOOLF: The Common Reader. London, 1938. 148—149.

az *Években* (Years) az impresszionizmushoz érkezett, a *Mrs. Dalloway*ban pedig egyetlen óra cikázó asszociációiban igyekszik bemutatni egy teljes életet. Mindkét mű megoldása vitatható, de az író gondjainak valóságát jól mutatja. Ha az élet nem fátylák sora, ahogy a preconcepciók mutatják, hanem fényudvar, akkor az író egyetlen lehetősége a pillanat minél teljesebb megragadása, s még erre is csak az ad neki módot, ha egyetlen tudatban alámerül. Virginia Woolf — mint rokontörekvésű kortársai — a múlt század preconcepcióival szemben kereste az igaz regényt, s megállt a pillanatnál és a szubjektumnál. Pedig gondolatmenetét folytatnia kellett volna, hiszen saját kérdésére se adott megnyugtató választ. Mert valóban feladata az írónak, hogy továbbadja a változékony, ismeretlen és körül nem határolt szellemet, de képes-e erre a pillanat megragadásával, s ha viszont a tudatfolyam ábrázolására vállalkozik, nem a tengert akarja-e ki-merni? S igaz, hogy a világot csak úgy tudjuk megközelíteni, ahogy egyetlen tudat — a magunké — mutatja, de belenyugodhatunk-e a kontrol lehetetlenségébe? A válasszal az esztéta és a regényíró egyképpen adós maradt, legfeljebb az *Orlando* játékos iróniájával jelzi elégedetlenségét.

Gide számára ugyanez a dilemma sokkal kínzóbb. A *Les Faux-Monnayeurs*-ben ő is meg akarja szabadítani a regényt a szűkös fogalmak-közvetítette valóság terhéől, de ez a törekvése éppoly élénk, mint az öntudat megragadásának a gondolja. „Valami teljeset akar — mondja róla Gyergyai —, az életnek, a maga életének, minden eddigi törekvésének, magának a Regénynek mint műformának a summáját, s túl az életutánzáson, az érdekes cselekményen, a mélyreható lélektanon, egyrészt a tiszta meztelen, minden sallangtól megfosztott epikához, másrészt a lét, az emberi lét lényegéhez szeretne hozzá-férközni.”¹¹ A regény íróhőse a modern epika létkérdéseit veti fel: „Igaz, hogy nincs más lélektani igazság, mint az egyéni, de a művészet csak általános lehet . . . »Az élet egy metszete» — szokta mondani a naturalista iskola. Ennek az iskolának nagy fogyatékosága, hogy szeleteit mindig ugyanabban az irányban vágta le: az idő irányában, azaz hosszában. Miért nem szélességében? vagy mélységében? Ami engem illet, én egyáltalán nem akarnék szeletelni. Értsenek meg: szeretnék mindent belefoglalni ebbe a regénybe. Nem vagdosni az ollóval, hogy megállítsam a lényegét inkább emitt, mint amott.”

Íme, a belső küzdelem kellős közepébe érkezünk. Ez s a semmibe vezető vállalkozások egyaránt valamilyen új, konstruktív erőfeszítés kibontakozását sejtetik. Igaz, egyelőre negatívumokkal. De az új szintézis megkísérői is nemsokára megjelennek: elsősorban az első világháború utáni amerikai regényírók között.

A szintézis azonban nem azonosítható a szubjektív szemlélet pusztá ellenpólusával. Ezt hangsúlyozni kell, mert a húszadik századi amerikai regény a naturalizmus feltámasztására is számos példát mutat. Igaz, az amerikai naturalizmusról szólva, eleve valamiféle tág kategóriát kell feltételeznünk. Hiszen ez az irány Európában az új század elején majdnem mindenütt elérkezik az ön maga előidézte felbomlásig, s aligha hihető, hogy életképes marad-hasson az az irodalom, mely korszakokat jelentő évtizedek múlva is az elhagyott úton reméli célja elérését. Talán az amerikai és európai élet közötti fáziskülönbséggel magyarázható ez a probléma. Kétségtelen: az amerikai

¹¹ GYERGYAI ALBERT: A mai francia regény. Bp. é. n. 205.

társadalom szélesebb rétegeiben csak az első világháború után alakult ki az a társadalomkritikus magatartás, mely a naturalizmus valóság-igényéhez vezetett. S az is feltételezhető, hogy az angol szellemi élettől függő, serdülő Amerika az erőtlen angol naturalizmus példáiból alig tudott meg valamit a századvég forradalmi irányzatáról, s az igazi forrásokhoz csak akkor jutott el, amikor elzárkózása oldódni kezdett. De mindennél fontosabb, hogy az első világháború után kibontakozott amerikai naturalizmus a maga útját járja. Talán csak kiindulópontja kapcsolja európai mintájához, s láttuk, hogy itt is sok lázadó irányzat mögül hamar előbukkan a lerombolni szándékozott naturalizmus világnézeti és esztétikai alapelve. S a kiinduló ponthoz minták nélkül is el kellett jutnia. A kapitalizmus nagy válságainak időszakában az önmagával szembenéző nemzet lelki tükörképén törvényszerűen jelenik meg a társadalmi igény s irodalma az igazmondás vágyát fejezi ki, amikor — nélkülözve a messzebb mutató világnézet eligazító segítségét — formálás nélkül akarja műbe foglalni a frissen felfedezett világot. De ezeken kívül semmit sem vállal kötelezően a nagy példa örökségéből. A századvég néhány eszméjének és tudományos nézetének doktriner szolgálatát például — amely annyira jellemezte az európai naturalizmus reprezentánsait — hiába keressük a húszas, harmincas évek leleplező amerikai irodalmában. A biológiai élet megjelenítése sem izgatja már annyira az új világ komor szavú elbeszélőit — talán csak Steinbeck némely munkáján sötétlik át a determinista gondolat. Éppen ezért, a kiinduló pontra vissza-visszapillantva, meglehetősen szabadon kalandoznak az irodalom területén ezek az új naturalisták. Vezéralakjuk, Theodore Dreiser még elég közel áll az európai mintához: nagy műve, az *Amerikai tragédia* nyers vádirat. Upton Sinclair esztétikájának természete is árulkodó: ő tudatosan áll meg a dokumentumok összegyűjtésénél, nyíltan vállalja a leleplezés feladatát. Ennek a régebbi nemzedéknek legnagyobb művészi erejű és legtekintélyesebb alakja, Sherwood Anderson azonban már csak a belső élet leírását akarja leegyszerűsíteni a nyilvánvalóan igaz dokumentumokra. Sinclair Lewis az örökségből csak azt tartja meg, ami a hideg, „objektíven” látó írói magatartásban kifejezhető. S ha Dos Passos sokat vitatott regényeit olvassuk, már aligha gondolunk a századvég európai mestereire, pedig mozaiktechnikája, végletes naturalista esztétikára vall: elkerülni minden eleve elrendező koncepciót s csak annyit elmondani, amennyi az egymás mellé helyezett valóságdarabokban elfér. Ahány író, annyi megoldás. De nem is lehetett ez másképp: az európai olvasó, aki már elfordult önnön naturalistáitól, aligha olvassa nagy érdeklődéssel éppen ezeket az amerikai irodalomból, ha csak utánczókkal találkozik műveikben. A két világháború közötti amerikai naturalistákat elsősorban a történelmi feladat kapcsolja az európai elődökhöz: most nekik kellett mélyre merülni egy frissen felfedezett életben, s az ő kezükben csilognak az alig várt kincsek.

Érthető tehát a tengerentúli új naturalisták európai hatása is: hiszen mi az ő műveikben fedeztük fel Amerikát. De a kritika és az irodalomtörténet mélyebbbről fakadó ösztönző erőt lát az első világháború utáni amerikai regényben: továbbvivő utat, mely átvezet a semmi szakadékán — ahova a szubjektivisták szemlélet jutott —, anélkül, hogy visszakanyarodna. S ezt a hatást már nem igazolja a naturalizmus, legyen az bármilyen életképes.

Az erővonalak Faulkner és Hemingway felé mutatnak. Faulkner hatása könnyebben megfelfejthető: nyers élményei, feltáratlan világa a mítosz szférájában válik egyetemessé. De a tisztább képlet Hemingway. Ő az, aki érintet-

lenül vészeli át a mélylélektan ragályát, aki nem az én kulcslyukán, hanem a tárgyakban igyekszik meglesni a lét titkait, aki a cselekményességgel fel tudja oldani a modern regény bénaságát, s aki mégsem válik pusztá valóság-másolóvá és a lekerekítő cselekmény rabjává.

Szándékosan emeltük ki a naturalista vonásokat a század amerikai próza-irodalmából. Hemingwayt ugyanis szintén gyakran minősítették naturalistának, s másrészt: művészetének karaktere ezzel az irányzattal szembeállítva mutatkozik meg legvilágosabban.

Az „eszményi” realizmus felől nézve — messziről — valóban naturalistának látszik. Hiszen az ábrázolás eszközei közül elhagy majdnem mindent, ami az elrendező írói koncepciót szolgálja: elsősorban a látható, tapintható valóság érdekli; a kommentárt kerüli, de hősei eszmevilágába is csak ritkán enged bepillantást; alakjainak többsége nem fejlődő jellemű, s így a cselekmény és a kompozíció eszmehordozó szerepét is megszünteti; stílusa nélküli az intellektuális és érzelmközvetítő nyelvi eszközöket, s híres párbeszédei voltaképpen éppúgy nyers valóságdaraboknak tetszenek, mint a századvég töredezett életképei. Úgy látszik tehát, mintha a látható, tapintható valóság mögött meghúzódó lényegről mondana le, s ezt a látszatot erősíti, hogy műveiből olykor még a sugallat is homályosan dereng elő.

Hogy többet akart, számos nyilatkozatában megvallotta. Csak *Az öreg halász és a tenger*hez fűzött kommentárját idézzük: „Én valóságos öreg embert, valóságos fiút, valóságos tengert, valóságos halat és valóságos cápát próbáltam csinálni. De ha elég jól és igaz módra végeztem a dolgom, ezek sok mindent jelentenek. A legnehezebb dolog úgy megcsinálni valamit, hogy az valóban igaz legyen és olykor igazabb, mint igaz.”¹² Elméletileg ez kétségtelenül megnyugtató válasz. S az sem lehet vitás, hogy *Az öreg halász* után az író itt nem csak igényes szándékáról vallott. De vajon egész életművét áthatja ez az esztétika? S miben rejlik az a bizonyos „legnehezebb dolog”, mely a jelenségvilág igazságán túlvezeti az író?

Sokan megírták már Hemingway-ről, hogy Amerika „elveszett nemzedékéhez” tartozott, mely az első világháború után indult útnak. A háború volt e nemzedék fő élménye: nem a történelmi esemény, nem is a megrázó emlék, hanem a tudatba és lélekbe ivódott tanulság. A világvérengzés, melynek illúziókat követve lettek részesei, nemcsak önmagát leplezte le, hanem az otthoni „békés” életet is: a konjunktúra szédítő pénzhajszáját, az élvezetvágy tombolását, a polgári civilizáció sivárságát. Következtetésük a lehető legkeserűbb volt: Amerikából csak menekülni lehet. Háború utáni párizsi letelepedésük nem az Európa-járás évszázados amerikai hagyományával kapcsolatos: tudatos szakítás az otthoni világgal.¹³

Hemingway első művei ebből az élményből nőttek ki. A *Fiesta* (1926) a keserű tanulság megfogalmazása: értelmetlen és taszító az élet, nincs más létezési lehetőség, csak amit a menekülés kínál, menekülés az italba, sport-szenvedélybe, szerelembe. Az első kettő eleve csak feledtetni képes, de mivel bíztat a harmadik, mely végtére is bekapcsolhatja az egyént a világba? „Milyen jól meglettünk volna mi egymással!” — mondja a regény végén a

¹² Time, Pacific edition. 1954. dec. 13.

¹³ Vö. ORSZÁGH LÁSZLÓ: Bevezetés Az amerikai irodalom a XX. században c. kötethez. Bp. 1962.

hősnő. S a hős, akit a férfiasságától fosztott meg a háborús sebesülés, így válaszol: „Hát igen . . . jó volna ebben hinni.”¹⁴ A feltételes mód milyen halmozása! A *Fiesta* a teljes tagadás könyve. De feltűnő, hogy a társadalmi csömör érzésének kifejezését teljesen az „elveszett nemzedék” párizsi életmódjának leírására, a szerelmi jelenetekre és a pamplonai fiesta felidézésére bízta az író. A közvetlen társadalomkritikát nem vállalja. Második regényében mintha előbbre lépne, hiszen a keserű tanulság kiváltó okaival néz szemközt. A *Búcsú a fegyverektől* (1929) Henry hadnagy „különbékéjének” története. Az amerikai fiatalember, aki önként harcol az olasz hadseregben, találkozik a háború társadalmi igazságtalanságaival is. Amikor ütközet előtt a sofőrökkel beszélget, azok ilyesmit mondanak neki: „Nincs rosszabb a háborúnál . . . Ha győzünk, akkor se nyertük meg a háborút . . . Minden országban egy osztály uralkodik . . . Ennek köszönhetjük a háborút.”¹⁵ De nem ezek az igazságtalanságok készítetik „különbékekötésre”. Sebesülése és egy ápolónő iránti szerelme hirtelen személyes ügyévé teszi az élet és halál kérdését, s amikor fanatikus fiatal tisztcsékek agyon akarják lövetni kényszerű menekülése közben, felszabadul az adott szó kötelme alól. Benne az egyén számol le a háborúval, mint az értelmetlen halál forrásával. „Különbékéjét” joggal nevezi Szerb Antal — szerencsés szóval — vitalista szökésnek.¹⁶

Az író fejlődésének összefüggésében e két regény legfontosabb vonása, hogy bennük nem az élmény társadalmi kiváltó okai válnak a mű magjává, s hogy keserű, tagadó szellemük a továbbvezető eszmények hiányára vall. Első novellái (*In Our Time*, 1925; *Men Without Women*, 1927) még jellegzetesebbeknek mutatják ezeket a vonásokat, és másrészt azt is jelzik, hogyan tör ki Hemingway az előbb-utóbb zsákutcába vezető nihilból. Nick Adams történetei, melyek első fontos novelláskötetét megtöltik, gyermek- és ifjúkori emlékeket idéznek. Valamennyi az élet brutalitását példázza: a rettenet és rémtettek pillanatképei. Elég ha csak a legismertebbekre utalunk. Az *Indian tábor* záróképe az egész élménykört jellemzi: amikor az orvos befejezi a bicskával végrehajtott császármetszést, borzalommal fedezi fel, hogy a férj borotvával átmetszette a nyakát. A *bokszoló* elhülyült versenyzőjében jóság és közveszélyesség hullámszik egymásra, s rohamaiban csak az segít, ha barátja szeretettel leüti. Ebben a brutális világban csak a természet ígér harmóniát. A *Nagy kétszívű folyó*ban — amint Philip Young megjegyzi — Nick mintegy lemossa magáról a rettenetet: magány és csend fogadja, a horgászat gyönyörűsége az élet legegyszerűbb konfliktusával ismerteti meg, melyben az erőszak és pusztulás is természetes, nem végzetszerű, nem bűnhődés valami kikerülhetetlen bűnért, ami voltaképp nem is bűn.

A *Nagy kétszívű folyó* tehát már valamiféle kiutat is sejtet. Szász Imre nagyon fontos mozzanatra bukkan, amikor észreveszi, hogy Nick nem szemlélődése, hanem zsákmányszerű tevékenysége folytán olvad a természetbe. „A természettel sohasem a gyönyörködés teremt igazi kapcsolatot, hanem az, ha az ember belekapcsolódik az életközösségbe.”¹⁷ A természet tehát nemcsak harmóniát ígér, hanem kapaszkodót is: egy pontot a brutális világban, mely kiismerhető, s melyre újra fel lehet építeni a széthulló életet. S Hemingway hamar elkezdte ezt a heroikus építkezést. Pályája első fordulóját legtöbbször

¹⁴ *Fiesta*. Bp. 1962. 250.

¹⁵ *Búcsú a fegyverektől*. Bp. 1958. 49—50.

¹⁶ *Hétköznapiak és csodák*. Bp. é. n. 167.

¹⁷ Az amerikai irod. a XX. században. 299.

az *Aki nem adja meg magát* és a *Bérgyilkosok* című novellájában látják. Mindkettőben jelen van még a brutális világ is, de az író már nem a teljes tagadást szegezi szembe vele, hanem az emberi helytállást. A helytállás hőse az előbbi kiöregedett matadora, aki újra és újra elkezdí kilátástalan küzdelmét a bikával. S a feltétel nélküli megadás áldozata az utóbbi bokszoója, mert bénultan ül szállodai szobájában, s tehetetlenül várja, hogy a bérgyilkosok végrehajtsák rajta a végzetszerű ítéletet. Ettől kezdve a Hemingway-hősök — Philips Young szavával — kódex-hősök. Az író erkölcsi törvényrendszeréhez méri őket s eszerint ítélkezik felettük. Így jut el elbeszélő művészetének olyan csúcsaihoz, amilyen a *Francis Macomber rövid boldogsága*, melyben a vadászbátorságban megmutatkozó emberi helytállás törvényének tisztelete dönti el — magától értetődően —, hogy kié az igazi rang, kit illet meg a boldogság, s ki él egyáltalán méltó életet.

A nihilen tehát túljutott. Igaz, nem társadalmi eszmények mutattak neki kiutat: a végső kérdésekhez húzódott vissza, s néhány morális törvényhez igazította ítéletét. De az ítéletről mégsem mondott le: nem merült el tehetetlenül a széthulló világban, nem elégedett meg a szubjektív reflexiók kétséges eredményével, s kitartóan kereste a törvényt. Sok mindenről lemondott, hogy igazán megtarthassa azt, ami megmaradt.

Nem elyszerű társadalomellenesség ez és nem élettől idegen moralizálás. Ha más nem, Hemingway „spanyol” korszaka meggyőzhet bennünket róla. A *Gazdagok és szegények* (1937), valamint az *Akiért a harang szól* (1940) egyszerre jelzi az író világnézeti radikalizálódását és a társadalmi igazság iránti bizalmának megerősödését. Mindkét regény főalakja odaillik a kódex-hősök közé is, de helytállásuk elvont erkölcsi törvénye már valós, történelmi értelmet kap. „Így vagy úgy — egy embernek önmagában semmi esélye sincs” — hangzik a *Gazdagok és szegények* tanulsága. S a spanyol forradalom regényének mottója így visszhangzik rá: „Senki sem külön sziget . . . minden halállal én leszek kevesebb, mert egy vagyok az emberiséggel; ezért hát sose kérdezd, kiért szól a harang: érted szól.” Más kérdés, hogy a társadalmi szkepszis továbbra is munkál benne, s magatartását nem a forradalmi hit, hanem a kétségek kiegyensúlyozása határozza meg. A morális és társadalmi igazságok közelítése, a szintézis vágyának győzelme azonban bizonyos. Sz nemcsak a spanyol forradalom friss élményének köszönhető. A két regény szomszédságában született talán legnagyobb novellája, *A Kilimandzsáró hava*, mely lassan felhalmozódó belső elégedetlenségről vall: az író, akiben töretlenül él a halhatatlanság vágya, az írás elszalasztott lehetőségével, a gazdagokkal való együttéléssel, tehetsége szétrombolásával vádolja magát. Innen nézve egyaránt jól látható a kódex-hősök igazságának heroizmus és szegényessége.

A második világháború után mégis ehhez az igazsághoz tért vissza az író. Vagy talán inkább visszakényszerült. A Hemingway-irodalom alig foglalkozik ezzel az újabb fordulattal: az amerikai polgári kritika — érthetően — nem is igényli a magyarázatot, a szocialista irodalmi közvélemény pedig főképpen a nagy vonalak pontos megrajzolására ügyelt. Talán a kommunista világmozgalom második világháború utáni sikertelen népfrent-törekvései és belső gondjai szolgáltatnak magyarázatot, de bizonyára figyelembe kell venni Hemingway gondolatmenetének logikáját is, mely — amint láttuk — a spanyol forradalom társadalmi tanulságát is meglehetősen elvonttá tette.

A Hemingway-művek sorát a *Folyón át a fák közé* (1950) és *Az öreg halász és a tenger* (1952) zárja le. Az előbbi itt mellőzhető, hiszen Hemingway régi

problémáit voltaképpen kiemeli a vázolt gondolatmenetből: az ital és a szerelem nem vitális menekülés itt, hanem egy öreg élet maradéka, s a halál nem igazságtalan, csak szomorú. Az *öreg halász* azonban hatalmas záróakkord, melyben az életmű valamennyi fő motívuma újra felcsendül. Santiago, az öreg halász három napig küszködik élete legnagyobb halával, majd haláért a cápák ellen, melyek végül is megfosztják zsákmányától. Az ember tehát látszólag alul maradt. Mégis, amikor az öreg halász fáradtan elalszik, az ifjúkorában látott oroszlánok játszanak álmában a tengerparton. Boldog, mert nem az eredmény a fontos, hanem a vállalkozás, nem a siker igazolja az embert, hanem az a tudat, hogy mindent elkövetett, amit elkövethetett a ráért feladat teljesítéséért. A kisregény sokszor idézett tanulsága: „Az ember nem arra született, hogy legyőzzék.”

Visszaérkeztünk tehát a kódexhez s az elvont morális igazságok kapaszkodóihoz. A valós emberi viszonyok zűrzavarai háttérben maradnak, a kódex néhány sarkalatos törvényének koordináta-rendszerében az élet áttekinthetővé válik, de a rend ára a leegyszerűsítés. Az írói ítélet rezignált s zaklatott küzdelmet sejtet: fáradhatatlan küzdelmet a törvény felkutatásáért és örök zaklatottságot a szűkös eredmény láttán.

S e küzdelem mély indítékaira vall, hogy Hemingway — valóságsszemléletének formai következményeit is vállalta. Jellemző például, hogy valahányszor morális problémák jutnak uralomra mondanivalójában, a kis prózai műfajokhoz folyamodik: a morális tisztázás kényszere nem fér össze az epikus nyugalommal, s tömör, intenzív kifejezési formát keres, mely gyorsan mélységekbe ragad bennünket. De fontosabbak azok az elemek, melyek írásművészetének részecskéiben is jelen vannak.

Egy helyen maga teszi fel a kérdést: „Meddig vihető el a próza, ha az ember elég komolyan veszi?” S így válaszol rá: „Van egy negyedik és ötödik dimenzió, ahova el lehet jutni... Ez nehezebb, mint a költészet. Olyan próza, amelyet még sose írtak. De lehet írni, trükkök és csalás nélkül. Olyasmi nélkül, ami később megromlana.”¹⁸ Voltaképpen a próza alapkérdése kerül itt szóba, mely azonban Hemingway törekvéseinek összefüggésében különös jelentést kap. Az a bizonyos negyedik és ötödik dimenzió valamiféle abszolút prózára utal. Mert a próza valójában nem is forma, hanem „monumentale Uniform”, ahogy Paul Ernst nevezi.¹⁹ Lukács György *Theorie des Romansa* szerint az eposz és a dráma a zárt kozmosz, a Rend és a Törvény irodalmi kifejeződése, míg a regény a nyílt kozmosz. A dráma és a vers saját formai erejével, a feszültség, illetve a zeneszerű hullámvázis által is ki tudja fejezni a leírhatatlant. A próza kénytelen járulékos elemekhez folyamodni, melyek között legromlandóbb a fogalmi gondolkodáshoz igazodó kommentár. A naturalista és az impresszionista nem kényszerült idegen anyag igénybevételére, de amikor meglegedett a valóságtöredékekkel és a tudatszeletekkel, a leírhatatlan kifejezéséről mondott le. A modern regény viszont a mélylélektani elemzés vagy az esszé beolvasztásával gordiusi módra oldotta meg a problémát: nem ismert el semmiféle műfaji keretet.

Sokszor megírták már Hemingwayről, hogy stílusának fő jellemvonása a tárgyiaság. Alakjai megjelennek, cselekszenek és beszélgetnek, de csak a legkritikább esetben tárják fel lelküket és érzelemvilágukat. A modern regény

¹⁸ Afrikai vadásznapló. Bp. 1961. 28.

¹⁹ Idézi SZERB ANTAL: i. m. 7.

műfajromboló szabadságát tehát nem vállalja. De valóban túljut-e a naturalizmuson, eléri-e azt az „igazabb igazat”, melyről oly világosan szólt idézett nyilatkozatában? Némelyek szerint nem. M. F. Moloney például úgy véli, hogy prózájából nemcsak a negyedik és ötödik dimenzió hiányzik, hanem a harmadik is.²⁰ Az alaposabb szemügyrevétel, természetesen, cáfolja ezt a rideg ítéletet.

Mert igaz, magatartása nem intellektuális, de — különösen érett műveiben — nem is értelemellenes. A gondolati problémák közvetlen elemzésétől való tartózkodásában bizonyára megnyilatkozik a kortársi modern regény vértelen esszéizálódásának reakciója is. S ösztönösnek látszó világát nyilván világnézeti szkepszise formálta: figyelemre méltó, hogy a tisztultabb társadalomszemléletű *Akiért a harang szól* tele van Robert Jordan belső monológjaival s ezek nagy része gondolati. De „primitív” hőseinek, vitális világának is van intellektuális kisugárzása, csak hogy gondolati anyagát nem a regény első három dimenziójában helyezi el. Hol?

Közelebb kerülünk a magyarázathoz, ha szemügyre vesszük pszichológiaellenességét is. Közismert, hogy hősei lelki elemzésére nem vállalkozik. Alakjait szinte behaviorista módra közelíti meg. Watson és követői nem a lelket, az öntudatot, a szellemet tekintik tárgyuknak, hanem a viselkedést, azaz az alkalmazkodó szervezet válaszait objektíven megfigyelhető ingerekre, melyek a szervezet életének fizikai vagy természeti környezetéből jönnek. A behaviorizmus célja tehát a természettudományos igényű lélektan kialakítása. Hemingway behaviorista forrásaival alig foglalkozik a kritika, pedig műveinek tanulsága mellett néhány elmélkedése is indokolttá tenné. A *Death in the Afternoon*-ban például így ír: „Az érzelmek egyetlen lehetséges művészi kifejezőmódja abban áll, hogy . . . olyan tárgyakat, helyzetet, eseményláncolatot kell találnunk, amely a sajátos érzelem formulája lehet; oly módon, hogy ha a külső tények adva vannak, azonnal felidézzék az érzelmet.”²¹ Ez az érzelemelmélet, természetesen, más forrásra is visszavezethető. F. I. Carpenter szerint például számolnunk kell a pragmatista William James hatásával: a fiatal Hemingway mestere, Gertrude Stein James-tanítvány volt, s aligha képzelhető el, hogy termékenyítő beszélgetéseikben ne esett volna szó a pragmatizmus nézeteiről. James pszichológiája, mely szerint nem az érzések váltják ki az érzelmeket kifejező mozdulatokat, hanem fordítva, a mozdulatok az érzéseket, mindenesetre rokon vonásokat mutat Hemingway írói módszerével. S filozófiája, a „radikális empirizmus” is. Ez „a világ elsődleges alapjának a »tisztá tapasztalatot« nyilvánítja, amely se nem anyagi, se nem eszmei természetű, s amelynek vonatkozásában a szubjektum és az objektum megkülönböztetése pusztán feltételes értelmű. A tapasztalat bármely szelvénye »az egyik összefüggésben úgy szerepel, mint gondolat, a másikban, mint dolog.«”²² Ezek a rokonvonások Hemingway szellemi forrásait is jellemzik: az a gondolat vonzza, mely ugyan nem tud kitörni az agnoszticizmus kátyújából, de nem is merül el a nihilben vagy a mértékvesztő szubjektivizmusban, hanem újra és újra megkísérli az objektív törvény felkutatását.

Az intellektuális elemek és a pszichológiai eszközök elvetése után Hemingway csak a tárgyi ábrázolásra támaszkodhatott. Ezzel azonban azt kockáztatta,

²⁰ Hemingway and his critics. New York, 1961. 191.

²¹ Idézi PHILIP YOUNG E. Hemingway. New York, 1952. 154.

²² Egyetemes filozófiatörténet. Bp. 1963. 633.

hogy legfeljebb a dolgok plaszticitását tudja reprodukálni, de a dolgok értelméről lemond. Amikor a próza negyedik és ötödik dimenziójáról beszélt, jelezte, milyen világosan látja módszere veszélyeit. De máshol azt is kifejezte, hogy a megoldásban is biztos, s hogy efelé is teljesen átélt gondolatok vezették. Aldous Huxley-val vitatkozva írja: „A próza építészet, nem belső dekoráció...”²³ A járulékos elemeket tehát továbbra sem hajlandó igénybe venni, de jelentéshordozó prózát akar létrehozni. Úgy, ahogy az igazán nemes építészet: magából az anyagból, a szerkezet, az arányok, a tagolás útján. Látszólag csak a látható, tapintható valóságot írja le, de formáló tevékenységét a megfoghatatlan törvény kifejezésének szolgálatába állítja.²⁴ Így művei képletesek lesznek, de nem válnak elvonttá, mert amit láttat, az pontosan és tárgyiasan kidolgozott. Tárgyiassága nem mond ellent sokat emlegetett romantikájának. Ez ugyanis nem hangulatkeltő közzjátékokból árad, hanem a rendkívüliség iránt mutakozó vonzalmából. Legkedveltebb hősei bikaviadorok, bokszolók, halászok, vadászok, tehát valamiképpen társadalmon kívüli emberek. Ezek felkeltik a rendkívüliség érzését is, de világnézeti mondanivalót is sugallnak, hiszen éppen társadalmonkívüli voltuk teszi őket alkalmassá a kódex-hősök szerepének betöltésére. Hemingway romantikája távlatot ad a tárgyak és események rajzának.

Ha mindezt az alkotáslélektan felől közelítjük meg, ugyanoda érkezünk, ahova Hemingway világának vázlatos ismertetése vezetett bennünket. Mert az „abszolút próza” valóban örök probléma, de hogy Hemingway számára létkérdéssé vált, azt csak a korral és az író szubjektív szemléleti gondjaival tudjuk megnyugtatóan megokolni. Hemingway-t a világnézeti szkepszis szorította vissza a tárgyi világhoz, és a törvénykereső szándék hajtotta a próza negyedik és ötödik dimenziója felé, az elvont összefüggések járulékos eszközök nélküli kifejezése felé. E két elem állandó küzdelmet vív munkáiban: sokszor kényszerül öncsonkításra, de sohasem válik önmaga apologetájává. Ezért hat életteljesnek, s ezért lehet a mai új prózaírók biztatója. Hiszen küzdelmének célja az a próza volt, amely életközeli, de nem földhöztapadt, gondolati, de nem elvont s koncepciózus, de nélkülözni képes a járulékos elemeket.

Gertrude Stein azt mondta róla, hogy „modernnek látszik, s mégis múzeumszagot áraszt”.²⁵ Megállapításában mintha Cézanne híres jelszava visszhangozna. Az akaratlan párhuzam nem joggatlan: Hemingway is a Cézanne-i típusú alkotók közé tartozik, akik a széthulló világban is a rend, a törvény tisztelői.

²³ Idézi SZÁSZ IMRE: i. m. 304.

²⁴ Ilyen értelemben magyarázza a Hemingway-próza negyedik és ötödik dimenzióját F. I. CARPENTER: Hemingway achieves the fifth dimension. Hemingway and his critics. 192—201.

²⁵ Hemingway and his critics. 49.

B. NAGY LÁSZLÓ

WILLIAM FAULKNER ESZMEVILÁGA

— egy fordítás széljegyzetei —

Valaha Klopstockra mondták, hogy sokan dicsérik, de kevesen olvassák. Faulknerre ez még inkább áll: hosszú ideig a dicsérete is elmaradt. Nincs még egy jelentős kortárs író, aki úgy kiesett volna a magyar irodalmi köztudatból, mint ő. A negyvenes évek végéig úgyszólván a neve sem hangzik el; a népszerű Szerb Antal-féle *Világirodalom-történet*ből is hiányzik, miközben harmadrangú bestseller szerzők gondosan felsoroltatnak. Pedig akkor már a *Sanctuary*, a *Megszületik augusztusban* és az *Unvanquished* írója már elismerten az amerikai irodalom élvonalába tartozik. Azóta legalább dicsérni illik, de hatalmas életművéből éppen csak csipegethettünk: a Yoknapatawpha County balzaci méretű és igényű ciklusát mindössze az önmagában töredékes *Medve* képviseli (egy szűkebb ciklus, a *Go Down, Moses* darabjaként); két eddig kiadott regénye, az *Öreg* és a *Megszületik augusztusban* csak laza szálakkal kapcsolódik az életmű belső köréhez, míg a nagy érdeklődéssel fogadott harmadik művel, a *Requiem egy apácáért*tal az eredeti play-novel helyett Camus áttekinthetőbb, de egyszersmind a színpadi szabályok szerint leegyszerűsített átdolgozásában ismerkedhetett meg a magyar közönség. S hébe-hóba egy-egy novellát olvashatunk tőle.

Így nem csoda, ha körötte is különféle mítoszok alakultak ki. Az egyik, a legkézenfekvőbb, a homályosság, az érthetetlenség. Tény, hogy a sokszor másfél oldalnál is hosszabb bonyolult körmondatait, zárójeles közbevetéseit, a déli nyelvjárás sokszor szinte „szürrealista” szóugrásait, a slangek és a néger tájszavak halmazát nehéz követni; még inkább az író váratlan asszociációit egy elvont fejtegetés közepén a legnyersebb valóságba vagy megfordítva. Ám merőben hamis az a föltételezés, mintha ő a társadalmon kívül rekedt hőseinek mámoros, eszeszalajtott beszédét, vagy akár a „centrumtalan” intellektuellek csapongó szabad asszociációit utánozná. Mindez inkább csak nyersanyag számára. Körmondatai vaslogikával szerkesztettek mind hangulati, mind gondolati értelemben. Kemény, sokszor a tam-tam dobok ütemét idéző ritmus és egy sajátos gondolatrendszer által meghatározottak. Hazájában ettől csak eleinte hőköltek vissza. Később a *Sanctuary*, a *Wild Palms*, az *Intruder in the Dust* milliós példányszámú tömegsiker lett — az utóbbiból igen kitűnő filmet is csináltak. Ez már önmagában elég érv az érthetetlenség Faulkner köré fűtt kódének elosztatására, hiszen amit az egyszerű amerikai meg tud érteni, oda aligha olyan sziszifuszi föladat egy európai országból kutatóösvényeket vágni.

Mindenekelőtt persze sajátos nyelvezetéhez kell megtalálni a kulcsot. Pontosabban: olyan párhuzamokat, megfeleléseket, melyek alapján szövege sérülés, hangulati torzítás nélkül magyarba átlátható. E sorok írója úgy

vélte, hogy az amerikai Dél nyelvének erőteljes képisége, „érzéki valósága”, a faulkneri stílus indulati töltése, határozott ritmikája és a magyar nyelv természete között ebben a képiségben mutatkozik hasonlóság, míg ritmusban a nyelvújítás előtti irodalmunk karakterisztikusabb építésében éreztem — tán kissé paradox módon — hasonló magot. A fordítás közben való „lassú olvasás” — mint Németh László szellemesen nevezi — azonban arról is meggyőzőtt, hogy mindennek nemcsak formai-stiláris, de tartalmi jelentősége is van: az író nemcsak és nem elsősorban stilisztikailag szó hálót a régmúlt és jelen között, hanem mindez mélyen összefügg gondolatvilágával, mondanivalójával. A sejtés bizonyossággá szilárdult, amikor az otthonosság fokozása céljából az író életművét — igaz, csak mutatóiban — bekalandoztam. Az olvasott néhány mű eszmévilágához is adott nyomokat.

A faulkneri világkép nem egykönnyen fordítható le racionális, fogalmi nyelvre. Annyira át- meg átszővi az érzéki világ, a természet látomásos megélevenítése, a lélek belső tájainak minduntalan egymásra rajzolódó kivetítése, hogy tételekbe foglalni a leegyszerűsítés veszélye nélkül úgyszólván lehetetlen. Mint a kínai varázsgolyóban, itt is a belső magnak hitt igazságon belül újabb részlet sejlik föl — a végtelenségig. Mindenekelőtt világának egzotikuma borul takaróként a mondanivalója fölé. Faulkner az amerikai Dél krónikásának szokás nevezni. Ám úgy tetszik, a Dél probléma a valóságosnál nagyobb súlyt nyert a Faulkner-értelmezésben — és nemcsak nálunk. Igaz, a „Waste Land” kárhozata csaknem végig uralkodó motívum Faulkner írásaiban. Ám a Dél számára csak ugrópont és „ad oculos demonstrandum”: elsősorban nem történelmi-társadalmi vagy etnikai képződmény (noha ennek színei roppant gazdagsággal jelentkeznek), hanem az *emberi világ általános modellje*. Innen nő ki művészte, ide fordul argumentumokért, de az önéletrajzi ihletésű és vonatkozású művek (*Soldier's Pay*, *Pylon*, *As I Lay Dying*, *Sartoris*) után mihamar — anélkül, hogy tematikailag kilépne ebből a világból — egyetemes érvényűvé tágítja. A folyamat — bár minduntalan váratlan visszahajlásokkal — szinte a képlet egyszerűségével bontakozik ki. A *Sartoris*-szel 1929-ben egy családregény indul, mely az *Unvanquished*-ben 1939-re már történelmi tablóvá tágul, míg a *Requiem* (1951), a *Fable* (1954) már az emberi felelősség és megváltás egyetemes, Dosztojevszkijre emlékeztető probléma-fölvetéséig jut. A közbülső Faulkner-művek hol előrevetítik az egész folyamatot, hol visszakanyarodnak a régi témákhoz (*Go Down, Moses*), de mindinkább átszínezi őket a *gondolkodó* kutatása az emberiség mentségeért. Általában hajlamosak vagyunk a *témakört* a *problémakörrel* azonosítani (ott kísért ez úgyszólván minden irodalmi vitában). Faulkner műveinek érzéki valósága is a szándékolt lényeggé nő, pedig őt szűkebb hazájához kötni annyi, mintha például Csehovról azt mondjuk, hogy az orosz kisnemesség írója, és dramaturgiája csak ebben az élet-szeletben és időszakban érvényes.

Hogy Faulkner mennyire nem éri be nemhogy a „Dél”, de általában „Amerika” vagy a „Nyugati világ” válság-szimptomáinak művészi fölmutatásával, az az *Öregben* kitűnően megfigyelhető. Ez a regény, bár nem tartozik a Yoknapatawpha-ciklushoz (csak hegyvidéki főhőse idézi föl Faulkner képzelt országát), voltaképpen szintén egy nagyobb mű része. Helyesebben egy ikerregény, a *Wild Palms* (Vad kezek) egyik fele. (A másik részt ma is ezen a címen publikálják.) Az *Öreg* főhőse, a magas fegyenc, miközben egy kisebb országnyi területen dühöngő árvíz magával sodorja s, Odüsszeiája során a helytállás irgalmatlan szenvedéseit éli végig, a nem-akart kötelességnek való kiszolgál-

tatottság, sorsának *érzelmi* átélése, megértése belső processzusát is végigjárja: rádöbben, hogy nincs helye a „bayouk” alligátoroktól hemzseggő, kegyetlen, de szabad világában, és voltaképp heppiend, amit mi Magyarországon csak mint társadalmi kritikát fogtunk föl: hogy a hőst helytállása jutalmául újabb tíz esztendőre ítélik szökési kísérletért. Nem a bürokrácia vak és értelmetlen, hanem az élet maga. Alapjában véve a fegyencet egyedül az az ostoba börtönfelügyelő érti meg, aki az ügy eltussolása végett újrajátszatná a vonatrablás esküdt-széki komédiáját. Hisz, mint mondja, a fegyenc úgylis újra visszakerülne a büntető-farmra, ha szabadon engednék, akkor is. Az árvíz pusztításának hallatlanul gazdag, plasztikusa ábrázolása (itt nem is elég az ábrázolás szó: inkább megjelenítésről beszélhetnénk) nyomán nem könnyű rájönni, hogy az „Öreg” dühöngésének magasabb jelképi értelme is van: a kegyetlen élet, a „világba-vetettség” helyzetét nyújtja a vonakodó fegyencnek. Ez a vonatkozás a *Wild Palms* párhuzamos történetével válik nyilvánvalóvá. Ennek hősét, a zagyvafejű Harryt éppen az ellenkező ambíció fűti, mint a névtelen fegyencet. Körömszakadtáig ragaszkodik a szabadsághoz és több kaland-regényre való bonyodalomba sodródik szexuál-pszichotikus színezetű nő-éhsége miatt (Faulkner egyébként gyakran — a *Sanctuary*-ben és a *Requiem*-ben is — fölszabadultan alkalmazza modern „népi” műfajok, a thrillerek és a horrorok eszközeit) azon csüng, amitől a fegyenc menekülne, végül lényegében mindketten ugyanoda jutnak. Az lenne hát e párhuzam értelme, hogy az ember bármit akarhat, a sorsa nem a maga kezében van? Nem egészen. Kettejük közt lényeges a különbség: a fegyenc „üdvözl”, Harry „elkárhozik”. Nem a céljuk vagy akaratuk különbözősége miatt, nem azért, mert Harry elérhetetlen álmokat hajszol, míg a fegyenc a parasztok ösztönös fatalizmusával megy a sorsa felé, hanem mert az utóbbi átéli léte értelmét (akármilyen értelmetlen is, nyomatékos szándékoltással, ez az értelem), míg a másik, bár akar valamit, ez az akarat csak a pillanatra szól, voltaképp teljes öntudatlansággal sodródik mindenféle elképesztő helyzetbe. A fegyenc jellemének minden szituációban van egy „állandója”: a helytállás. Célja, hogy a parancsot teljesítse, az asszonyt megmentse, voltaképp értelmetlen, fölösleges, hiszen jutalom nem, büntetés jár érte. De az értelmetlen és áttekinthetetlen helyzetekben öntudatlanul is egy magasabb és örök morál jegyében jár el, bár sem ő, sem az író nem jelzi, pontosan mi is ez a morál. Harry viszont nem vesz tudomást a világról. Célja nemcsak értelmetlen, de pillanatnyi is, akármilyen mániákusan ragaszkodik hozzá. Jellemének nincsen „állandója”, mert ez az „állandó” önmagában nem, csak *viszonylatokban* derülhetne föl. Ám Harrynek nincsenek viszonylatai. Csak sajátmaga, önszerelme, vágyainak korlátlan és mániákus kiélése. „Szabadsága” vak automatizmus: mert rejtett pszichikai tényezők, örökletes szorongások determinálják. A fegyenc világa is determinált, de kívülről. Harry pszichikuma öntörvényei szerint rohan a végzete felé.

Alakjához csak hozzá kell képzelnünk a *Megszületik augusztusban* négerkeverék Christmasét (akiben mindez sokkal kikristályosultabban jelentkezik), a fegyencéhez meg a *Requiem* Nancyjét s előttünk az emberi sors változásaiban az azonos faulkneri képlete. Christmas és Nancy között ugyanaz az ellentét feszül, mint Harry és a fegyenc között. Christmas Faulkner „antikrisztusa” — Nancy pedig utcanőből szentté lép elő. Pedig mindketten gyilkolnak. Hasonló párhuzammal az *Intruder in the Dust*, ez a fajüldözés szörnyű légkörét fölelevenítő és egyértelműen elítélő remekmű is szolgál. Ezek az ellentétpárok olykor érdekes, ironikus felhangot kapnak. A *Megszületik augusztusban*

cselekménye során például egy együgyű ember sejti meg az emberi igazság és kötelesség mibenlétét. Általában Faulkner csak az intuíció révén tartja lehetségesnek az élet magasabb erkölcsi összefüggéseinek fölismerését. A tett értéke önmagában meg nem határozható, csak valamennyi viszonylatában, melyek a szereplők előtt ismeretlenek.

Mindezek után csöppet sem meglepő a francia egzisztencialisták lelkesedése Faulknerért. Camus tanulmányt ír róla, Sartre magasan Hemingway fölé emeli. Nem föltételezhető ugyan, hogy az ízlésnek itt kisebb szerepe lenne, mint a föltételezett világnézeti rokonság esetleg hibás optikájának — ám úgy tetszik, Camus vagy Sartre számára a faulkneri életmű olyan példatárral szolgál az „élet sűrűjéből” —, melyet az ő kissé kimódolt és szűkös emberi világuk szükségképpen nem tartalmazhatott. (A *Pestisen* például határozottan érezhetni a faulkneri inspirációt — noha nem gondolati, hanem valóságábrázolási értelemben.)

Éppen ezért ne essünk abba a hibába, amibe a Faulkner iránti egzisztencialista rajongás csábítana. A Yoknapatawpha írója nem szorítható bele az egzisztencializmus skatulyájába. Részben, mert mint minden amerikai íróban, benne is érezhető egy sajátos autodidakta vonás: ide-oda csap gondolatrendszerek között, mindent magába szív, de zsarnoki módon a maga feje szerint rendezí át ezeket. Másrészt ő maga sosem érte be az egzisztencializmus tanítételeivel. A puritán szigorral kigondolt *tanítást* ugyanis — szemben az egzisztencializmus „tanregényeivel” — Faulknernél mindig elborítják a való világ jelenség-zuhatai, a bonyolult stílus ellenére is rendkívül kézzelfogható, érzékletes leírások, melyek sodrásában a tétel is átalakul, elvontságból valóság lesz, másfajta hangsúlyokkal, vonatkozásokkal, mint eredetileg volt. Az *Öreg*-ből például nemcsak az „Ősistenség” praktikáinak átélését jegyezzük meg, hanem az ember természetnek és társadalomnak való kiszolgáltatottságát — és, akármilyen paradox módon is: de a *győzelmét*. Talán egyetlen huszadik századi írónál sem tapasztalható oly roppant feszültségben a realizmus és irracionalizmus párviadala, mint éppen nála. Tény, hogy filozófiájának tiszta lényege agnosztikus: alighanem az Amerikában klasszikusnak számító William James-től leszármaztatható. Utalni szoktak arra, hogy Hemingway-t és Faulkner-t a behaviorizmus tapasztalati lélektana és az emberi tudatfolyamok középponti jelentősége különbözteti meg. E különbség azonban a lényegyet tekintve formális. Hemingway a magatartás érzékelhető jegyeire szorítkozik, Faulkner viszont *hősei* tudatfolyamatait nagyrészt az intuíciónak rendeli alá. Az eredmény mindkét esetben azonos redukció. Ám, miközben Faulkner hőseit kiszolgáltatja intuíciójuknak, ő maga sosem mond le róla, hogy ennek lélektani és társadalmi eredetét kinyomozza. Sokszor novellák, regények egész során keresztül küzd ezzel a problémával, innen egyes műveinek nyitott kompozíciója, egymásba szövődése. Érti, sőt tudja, hogy egy ember magatartásának titka túl van az egyénen: valahol mélyen a környezetben vagy az időben rejtezik. Hősei ezt nem tudják, vagy rosszul tudják — innen kárhozatuk —, az író azonban fölébe kíván nőni hőseinek. Témáinak érzéki valóságanyagából vagy intuitív alaphelyzeteiből hosszú, kacskaringós utak erednek a környezetbe, a múltba, valami fogódzóért, akár csak egy fölsejlő tanulságért, a *Fable* kivételével soha ki nem mondott, csak sejtetett igazságért. Így kerekedik ki a *Go Down, Moses* panteisztikus vadászatából, a pionír-idők megidézéséből a megváltás dosztojevszkiji eszméje. Ugyancsak Dosztojevszkijtől leszármazó, de sajátosan faulkneri módon értelmezett a felelősség problémája is. A *Karamazov testvérek* sztárecének tanítását Faulkner

végletesen kiterjesztette. Kivételes figyelmet szentel a bibliai mondás igazolásának: „Megbüntetem az atyák vétkeit a fiakban harmad- és negyedíziglen”. Faulkner nem éri be a szorongásos állapot önmagában való leírásával — ellentétben sok nyugati író társával. Így nyomoz végig nemzedékek láncolatán, s nem tétel már, hanem bizonyított valóság a dédapák „eredendő bűne”. Vetélőként járva a múlt és jelen között, így bizonyos vonatkozásban a materialista szociológiával párhuzamos eredményre jut. Pontosabban: egy társadalmi-történeti determinizmus megsejtéséig. Ezen a szinten úgy tetszik, ez a legtávolabbi pont, ameddig polgári gondolkodású író eljuthat. Lévéen, hogy Faulkner e determinista állásfoglalása hangsúlyozottan etikus kicsengésű — és bár az, kategorikus imperatívusai homályosak —, a kötelesség intuitív megsejtését elvárja és megköveteli hőseitől, minden embertől. Ha ez hiányzik valamely alakjából, vagy torzultan jelentkezik: szörnyű kárhozat lesz a hős sorsa. Bizonytalan, s mégis puritán keménységű ez az etika.

Látta tehát alakjainak és világának determináltságát, de hogy miképp vágja ki magát az ember — s a társadalom — e zsarnoki szükségszerűségből, vagyis hogy miképp jut el egy magasabb szükségszerűségig: ezt már nem. Vagy tévesen látta — mint a tizenkilencedik századi oroszok — valami megújított kereszténységben. Ennek az elcsúszásnak érthetők az okai. Faulkner ugyanis, amíg az emberek egymás iránti felelősségét hallatlan mértékben kiterjeszti még a sírban porladó dédekre is — a „megváltást”, vagyis ami ezzel analóg, a szabadulást: *merőben az egyénre korlátozza*. Holott nyilvánvaló lenne, hogy ha már a bűn ódiumát a társadalom viseli, társadalmi méretekben próbáljunk megszabadulni a következményektől. Hogy az egyénnek nemhogy választása nincs, de az esetek többségében fölfogni sem tudja, miért éri, ami éri, s helytállása azonos lesz a kiszolgáltatottsággal — ez nyilván a hanyatló kapitalizmus viszonyainak téves általánosítása. Ezen az egyéni önfeláldozás gondolatával nem jutunk túl, bármilyen megkapó is az író küzdelme a mentés megvalósulásáért.

Így a faulkneri életmű nem éri el szándékolt célját: nem lesz egyetemes emberi modell. Bár vannak bizonyos egyetemes vonatkozásai is — és tevékenysége ezért hangsúlyozott jelentőségű a huszadik század irodalmában. Ez az egyetemes vonatkozás pedig az embernek a másik ember iránt való felelőssége, melynek szálait, törvényeit, ha „agnosztikus” terheltségekkel is, Faulkner kutatta a legszívósabban.

A LETÖRT NEMZEDÉK

Az atomhalál riasztó látomásában vergődő, a dollárhajsz és a konformizált amerikai társadalom előítéletei és szigorú kötelekei ellen tiltakozásul anarchikus hedonizmusba süllyedt amerikai fiatalokat *hipster* néven emlegetik. Ez a szó azon a fülszövegen tűnt fel először, amellyel a New Directions folyóirat Chandler Brossard *Who walk in darkness* c. elbeszélését hirdette. Köztudatba pedig akkor került, amikor a San Franciscó-i Allen Ginsberg *Howl* (Üvöltés) című jazz-költeményében az „angyalfejű hipsterek” (angel-headed hipsters) hangját szólaltatta meg, majd Kenneth Rexroth és Norman Mailer a hipsterek és beatnikék bizarr, az amerikai társadalom ásatag rendjébe temetkezett közvéleményét megbotránkoztató írásai mellé álltak.¹ „Hipster” és „beatnik” mindkettő a külvárosokból, a szegénynegyedekből kerül elő, a jazz örültje, a marijuana kábulatában álmodozik és megveti azokat, akik a nyárspolgári neurózis rabságában élnek. Norman Mailernek a *Hipster és beatnik* című 1957-ben megjelent tanulmánya szerint a „beatnik” *nik* képzője jiddis kicsinyítő és becsmérlő képző, Herb Cain San Franciscó-i újságíró alkotása a beat-írók csúfjára. Amióta Jack Kerouac *On the Road* című regénye megjelent (1958), a San Franciscó-i külvárosok csapszékeiben összeverődött, a háború után felnőtt fiatalság csalódottságát és reménytelenségét megszólaltató hipster és beatnik írókat a „beat generation” neve alatt emlegetik. A beat-nemzedék fogalmát Kerouac használta először. Magyarul alighanem „letört nemzedék” a legtalálhatóbb fordítása.²

A *letört nemzedék* annak az amorfi egzisztencializmusnak irodalmi megszólaltatója, amely a háború óta felnőtt amerikai fiatalság széles rétegét — a hipstereket — jellemzi. Az atomhalál riasztó végzetének kétségbeesésében a hipster szembe fordul azzal a társadalommal, amelynek szigorúan zárt rendszere, szellemi korlátozottsága, önzése, előítéletei és babonái az örömtelen élet nyomorúságába taszították: forró életöszöne zabolátlan szenvedéllyel követeli azt a kielégülést, azt az örömet, azt a szabadságot, amelytől a konformizált társadalom megfosztotta. Ős-ellenségét a „square”-ban, a rendes emberben — úgy mondhatnánk: a nyárspolgárban — látja, aki meghunyászkodott a

¹ NORMAN MAILER: *The white negro*, 1957.

² ORSZÁGH LÁSZLÓ *Angol-Magyar Szótára* szerint beat = legyőzött, megvert, tönkrement, vesztes, megcsalt, kisémmizett. Beat-generation = az elveszett nemzedék. A Chambers-szótár 1961. évi kiadásában beat = a beat-nemzedék tagja, bohém költők stb., akik elhatárolják magukat a jelenlegi (amerikai) társadalom céljaitól. u. o.: hipster = a jazz rajongója, beatnik. — CAROLINE BIRD: „The unlost generation”, *Harper's Bazaar*, 1957. február, „a nem-elveszett nemzedék”-ben fejezi ki a „beat generation” ellentétét.

társadalom konformizmusa előtt, „betartja a szabályokat” és szabadság, hit, szeretet nélkül éli napjait.

A „hip” szó melabút jelent és Norman Mailer a hipster magatartás őseit azokban az amerikai négerekben keresi, akik évszázadokon át nem tudtak kitörni a fehérek szigorúan szervezett elnyomásából és kárpótlásul ösztönös életüknek korlátlanágában kerestek kielégülést. A négerek többsége, hogy elkerülje az amerikai „civilizációban” rá váró mindennapos veszélyeket, elkülönítette magát a fehérektől és az orgiasztikus mámorban talált vigaszt. „A jazz az orgiazmus, az öröm, a szenvedély, a jaj, a kín, a kétségbeesés zenéje.” A hipster, akik a társadalomnak abból az „alsóbb” rétegből származnak, amely érintkezik és keveredik a négerekkel, tőlük tanulták meg, hogyan lehet megszabadulni a fílelemtől és meghódítani az örömet, szembefordulva a valósággal és a szenualizmusba menekülve — a kielégülésnek abba az egyedüli teljességébe, amely a szegények és elnyomottak számára jut.

A letört nemzedék ideológiája azonban mélyebbre hatolt annál az egzisztencializmusnál, amelyet az amerikai társadalom a négerekre kényszerített. Halványan emlékeztetnek azokra az angol „haragos fiatalokra”, akiknek nevezetes *Declaration*-jában Colin Wilson azt jósolta, hogy „a mi mechanikus világnézetünk csak a racionális értelmet elégíti ki, és el fog jönni az idő, amikor a vallás és misztikum visszaszerzi a középkor óta elvesztett uralmát”. Bill Hopkins még tovább ment: „Harminc év múlva megérjük a racionalizmus elmúlását, mert az ember szürrealista lény, aki belső bizonyosságot tud szerezni olyan dolgokról, amelyekhez a logika és racionalizmus nem ér el.” Ezek az amott elszigetelt vallomások Péguy-t és Bernanost követik, és méginkább a szürrealizmus atyját, André Bretont, aki azt állította, hogy „a költészet feltételezi az emberi egzisztencia felszabadítását, hiszen megengedi, hogy (az ember) kibújék a józan ész és az emberre erőszakolt konvenciók rabságából”.³ A miszticizmus és a szürrealizmus nyomait megtaláljuk a letört nemzedék íróinál is, akiknek egyébként semmi kapcsolata sincs a ma már irodalmi epizóddá homályosult „angry young men”-el. Az ő irodalmi őseit inkább Lawrence-ben, Henry Millerben kell keresni, és — bármennyire meglepően hangzik: — Hemingway-ben, akinek írásai gyakran ismétlik, hogy egy rossz világban nincs szeretet, nincs kegyelem, nincs jóakarát, sem igazság, ha nem őrizzük meg bátorságunkat.⁴ És még határozottabban hatott a beatekre Hemingway-nek az a morális szentenciája, hogy „jó az, ami nekem jó”. A hipster is elhárít magától minden ortodox erkölcsi felelősséget, arra hivatkozik, hogy cselekedeteinek hatását nem lehet előrelátni, és így nem tudhatjuk, hogy amit cselekszünk, jó vagy rossz. Ebből az következik, hogy nem lehet az embereket jónak vagy rossznak ítélni, mert minden ember számtalan lehetőséget rejt magában — a jellem tehát abszolút relatív és nincs más igazság, mint az az esetleges igazság, amelyet létünknek minden adott pillanatában annak érzünk. A hipsterek Zarathustrája Hemingway.

Miszticizmusuk és hitük Anatole France-nak az óceán partján táncoló vademberére emlékeztet. „A square a kábítószeres élvezőit a társadalom nyomorultjai közé sorozza. Nem úgy a hipster, aki a kábítószeres mámorában él, és káprázatos élményekben részesül: ő úgy érzi, hogy isteni ajándékban részesült. Ez az ajándék: a szeretet.” — írja Norman Mailer a hipsterekről írt

³ ANDRÉ BRETON: Manifeste, 1924.

⁴ NORMAN MAILER i. m.

tanulmányában.⁵ Elutasítanak minden vallási ortodoxiát, elutasítják a felebaráti szeretet erkölcsét is, amelyet hazug, álszent szólamnak tartanak — az ő rajongó hitük a szegények, az üldözöttek, a vagányok, a haverok szeretete. De néha még olyan „konvencionális” szeretet is előfordul a beat költészetben, mint az anyaszeretet: Allen Ginsberg megrendítő érzékenységgel írja meg a hitleri üldözésbe beleőrült édesanyja tragédiáját.⁶

Ezzel alighanem közeledünk a letört nemzedék magatartásának megértéséhez. Jevgenyij Jevtusenko, aki 1962-ben Amerikában járt, abban foglalta össze erről az író-csoportról alkotott véleményét, hogy „jóval határozottabbak abban, amit a társadalomban elítélnek, mint abban, amit ők maguk akarnak”. De ugyan milyen akaraterőt várunk a hipstertől, aki a mámorban él és ír? Olyan, mint a halálra ítélt, aki a siralomházban borba fojtja kétségbeesését és a mámorban lop vissza magának egy csipetnyi örömet abból az életből, amelyet elvesztett. Az akarat, a gondolat már elszállt belőle, csak az indulat maradt meg, amely élesen, fájdalmasan, olykor artikulátlan hangokban tör elő, mint Ginsberg *Üvöltése*. A hipster látomásos kielégülés-vágya mutatkozik abban is, hogy az elvesztett életet az élet-rítmus sebességével, szédületével pótolja, mint Kerouac hőse: Dean, aki „csak azért lopott autót, hogy a sebességet élvezze”! Ez a „látomásos egzisztencializmus” hol naivan gyermekes, hol farragatlanul durva kompenzálása annak, amit a hipster elvesztett az életben, és amitől megfosztották. Ám a vágy vonatkozásában, és az ellenfél: a konformizált amerikai társadalom megvetésében a letört nemzedék megdöbbenően szilárd és határozott tudott maradni. Nem cselekszik, csak tiltakozik — az is igaz, hogy tiltakozását lenéző mosollyal, gúnnyal, néha felháborodott undorral utasítja vissza a nyárspolgárok Amerikája. Mégis, amikor Ginsberg *Üvöltését* szeméremértés vádjával elkobozták, még a zárkózott Henry Miller is megszólalt, és nyílt levelében a letört nemzedék mellé állt: „Ezek az írók és költők nem akarják aláásni a bűnös rendszert, csak azzal törődnek, hogy a maguk életét és lelkiismeretét a társadalom peremén egyensúlyban tarthassák. Jelenlétük azt igazolja, hogy a gépezet összeomlóban van. De ha ez az összeomlás bekövetkezik, ők inkább számíthatnak annak túlélésére, mint a többiek.”

A letört nemzedék írásainak szerkezetében sok olyan vonásra is találhatunk, amelyet a mai nyugati regényírásból ismerünk. Sartre-nak az a Husserl és Heidegger nyomán továbbfejlesztett tétele, hogy „ha azt akarod, hogy alakjaid éljenek, tedd őket szabaddá!”⁷ a hipster filozófia vízionárius alaptétele. Az „engagement” sartre-i értelmét ugyan nem követik, de hisznek abban, hogy „beszélni cselekvést jelent”, amit a maguk módján néha úgy magyaráznak, hogy a beszéd helyettesíti a cselekvést: Gregory Corge beat költő verseskötetének bírálatát Ginsberg azzal fejezte be: „Vajon mit akart mondani? Elég, hogy megírta!” Abban is emlékeztetnek az új nyugati regényírókra, hogy hőseik „outsider”-ek, akárcsak Camus Meurseult-ja, vagy Sartre Roquentin-je — akiknek magatartását és cselekvését nem lehet a társadalom kötelékeiben elhelyezkedettek mértékével megítélni. Ilyen „outsider” Jack Kerouac első regényének, az *On the Road*nak hőse is — azé a regényé, amely valósággal a letört nemzedék bibliája lett.

⁵ NORMAN MAILER: *Hipsters, Advertisements for myself*, London, 1962.

⁶ ALLEN GINSBERG: *Kaddish and other poems 1958—60*, Scorpion Press, Northwood, Middlesex.

⁷ JEAN-PAUL SARTRE: *Situations*, I. 1947.

Az *On the Road*-ban Salvatore Paradise, a fiatal író elmondja kalandjait az amerikai országutakon, amelyeket a csavargó Dean Moriarty társaságában jár be. Modern Odüsszeia ez a regény, az országutak csavargóinak Odüsszeiája. Hőse Dean, aki a zabolátlan szabadság eksztázisában száguld százhuszkilométeres tempóban az országúton. Sal szinte hipnotikus révületben kíséri ezt az öntudatos amoralistát a lopott autókon, féktelen szexuális kalandjaiban, italos kitöréseinek botrányaiban. Dean a „szent”, a „varázsló”, „ember, aki minden embernek testvére”. „Hangjában régi társak és testvérek hangja szólal meg, akik a hidak alá húzódtak, a szűk utca szennyos ruhával teleaggatott falai között élnek, a délutánok forró lépcsőin hemperegnek.” Az biztos, hogy hatalmas étvágya van: vedeli az italt, falja az ételt, habzsolja a szerelmet, csonkjáról gyűjtja a cigarettát. Egy amerikai Gargantua. Éjszakáit váltakozva tölti a szeretőjével és feleségével. Ha pénze nincs — lop. Az országút szabad, ott nem zsarnokoskodhatik a pénz! Dean, ha lop, bőségesen lop, mert a maradékot a szegényeknek adja. „Egyszer rájöttem — jegyzi meg Sal —, hogy Amerikában mindenki született tolvaj.” A lopást a hipsterek nem tartják bűnnek: „Dean csak azért lopott autót, hogy élvezze a sebességet.”

Háromszor száguldanak végig Amerikán New Yorktól San Franciscó-ig és vissza. Az országút szabad, a csavargóké, a senki földje. Ez Dean világa: „Szerettem volna néger lenni, mert úgy éreztem, hogy amit a fehér világ nyújthat, abban kevés az extázis, nincs elég élet, öröm, bánat, zene, sötétség, éjszaka.” A negyedik út Mexikóba vezet.

A százhuszas tempóban lepergett orgiasztikus csavargások, amelyekben csak Kerouac szavainak feltartóztathatatlan áradása ragadta magával az olvasót, a negyedik úton megtörnek. Valami olyan történik, ami a hipstert is megrendíti: Mexikóban egy más világ nyílik a két csavargó elé, szegény, sötét, éhes, elhagyatott világ. Indián lányok, akik még nem láttak idegent. Nyomorult falvak, ahol az autós amerikaiakat úgy fogadják, mint valamikor a „fehér varázslót”. „Ez a nép eddig hallgatott” — mondja Dean. — „A lányok lejönnek a hegyekből, hegyi kristályokat kínálnak értéktelen csecse-becséért, amelyekben a „civilizáció csodálják”. Az ártatlan, nyomorult nép láttára Salból felszakad a hipster kétségbeesése: „A hidainkat lerombolják, a városainkat, templomainkat porrá zúzzák majd a bombák, és mi alamizsnáért nyújtjuk tenyerünket, mint a kolduló indiánok!” A regény klimaxához értünk, az írás üteme csillapodik, a szertelen szavak, a sebesen pergő képek beolvadnak a háttérbe, amely fölött tiszta érzések és meggyőző humanizmus szelleme lebeg.

Az utolsó részben Sal már a square-ok szabályos életét éli New Yorkban. Megnősült, a rakoncátlan fiatalság és Dean emléke már messze vészett a múlt homályában, amikor újból feltűnik a régi utitárs, megviselt Proust-köteteivel a hóna alatt. (Proust Dean kedves írója — talán Kerouacé is. Dean ütötköpött táskája, amelyet nem hagy el kalandos vándorútjain, úgy tűnik fel időről-időre az országúton, mint a Vinteuil-szonáta Proust emlékeiben.) Nem mondja meg, miért jött: csak jött, ahogy a kísértetek jelennek meg nyugtalan álmainkban. És ahogy megjelent, úgy tűnik el Sal szemei előtt a New York-i éjszakában a régi barát, „az egyetlen, aki tudta, mi történik a világban, és miért van világ”. Ez a csavargó búcsúja — Dean megdicsőült alakja az éjszakaába olvad.

Az *On the Road* pikareszk regény igazi kalandok nélkül, Odüsszeia, igazi hős nélkül, egy letört nemzedék eksztatikus, amorális, pseudointellektuális kapkodásával a hóbort és a mámor, dráma és melodráma útvesztőiben. Könnyű

lenne — mint Kerouac nem egy kritikusa teszi — fölényesen, gúnyosan átlapozni azzal, hogy nincs ebben a könyvben semmi más, mint a háború utáni degenerált amerikai ifjúság dadogása. De akármilyen mélyről bukkant fel az a degenerált hipster, a hangjában mégis a konformizmus szürke életszabályai közé szorított ifjúság lappangó tűz- és örmvágya tör elő. Az is igaz, hogy lázadása erőtlen, cselekvésre képtelen, és csak a mámorban keres kielégülést. De D. H. Lawrence egy nemrég kiadott levelében megírta, hogy „Amerika se nem szabad, se nem bátor, hanem olyan ország, amelyet vasakarátú kis tülekedők laknak, akiknek vágya az, hogy mindenki más fölé kerekedjenek, — akikből hiányzik az igazi bátorság, amely az élet szent szabadságába vetett hitben rejlik”. „Gyávák!” „Reménytelen, ostoba gyávák vagytok!” — kiáltja Kerouac is az amerikai fülekbe és az ő jelszava is az: higgyetek az élet szent szabadságában! Dean annak az ifjúságnak a jelképe, amely hisz a szabadságban, amely veszendő lelkének kétségbeesésével, cinizmusával és léhaságával, bárdolatlanságával és önzésével, ártatlanságával és bűneivel tetemre hívja a gyáva amerikai, aki a konformizmus védelme mögé vonulva elfojtotta a nagy amerikai hagyományt: a szabadság öntudatát és büszkeségét.

Jelkép az országút is, a csavargók világa. Walt Whitman még megénekelte az *Open Roadot*, ahol „a lélek a maga életét élheti az országút szabadságának inkarnálódott misztériumában. Ott szólal meg az amerikai kontinens ritmusa. . .” Az országút motívuma tér vissza Kerouac legújabb könyvében, a *Magányos utasban* is.⁸ „A csavargó a gyermekek világában jár, de a mai világ már nem a gyermekek világa, hanem a felnőttek világa” — panaszkodik az író, az örök amerikai gyermek, az örök Huckleberry Finn, aki sose nő fel. De amióta Walt Whitman énekelt, Amerika felnőtt, az országutak csavargóinak délibábos világa szétfoszlott, hangjuk már csak Thomas Wolfe, Henry Miller vagy William Faulkner írásaiban szólalt meg, ahol még felcsengett a költészet ihletettsége, a korlátlan és korlátozhatatlan életbe vetett ártatlan, gyermeki hit, a szabad országút himnusza. És most ezt a látomást idézi Kerouac a szavak és a ritmus dinamikájával, „különös, magányos, örült, katolikus” misztikumával, a „civilizáció előtti Amerika” romantikájával. Ő a próféta, annak az ifjúságnak a prófétája, amelyet kitagadott az amerikai társadalom, és amely megtagadta azt a társadalmat, azé az ifjúságé, amely a mámorba menekül, hogy megszabaduljon a valóságtól, és a lidérc után veti magát, amely a múlt ábrándjával csalogatja.

S mert minden új filozófia új nyelvet teremt, Kerouac szótárában új szimbólumok születnek. A letört nemzedék legsűrűbben használt jelképe a „to dig” (ásni, vájkálni) ige azt jelenti, hogy a tudás, mint a képzelet, csak az elfeledett tapasztalat fáradságos kiásása, az önmagunkban való vájkálás segítségével alakulhat ki. Ha nem vájkálunk magunkban, nem emelkedhetünk a nyárspolgár, a square fölé — nem leszünk „cool”-ok (hűvös), azaz nem tudatosítjuk a fájdalmat, a szégyent vagy a vágyat, amellyel a square nem mer szembenézni. „Go” (menni) felszabadulás, a lendület igéje, míg „swing” (lengés) az összhang, amelyet a hipster szerelmével, barátjaival vagy hallgatóságával teremt, az az érzék, amellyel felfogja érzelmei viszonzásának ritmusát. Ilyen sajátos szótárral olvad fel a sartre-i „beszélni cselekvést jelent” a letört nemzedék egzisztencialista filozófiájában. Az ilyen szemantikus befolyások olykor keverednek a letört nemzedék jelen-imádásával, amelyben az idő fogalma

⁸ JACK KEROUAC: *Lonesome Traveller*, London, 1962. André Deutsch.

tartammá zsugorodik. Csak a jelen van s a hipster azért rajong a sebességért, hogy a jelent teljességében kiaknázhassa. Ez szabja meg Kerouac lüktető, viharzó írás-ritmusát, amelyet *Tristessa* című regényében olyan dinamikussá fokoz, hogy írása szinte hangképpé változik.

A letört nemzedékből a próféta: Kerouac mellett Norman Mailer emelkedik ki. Abban a furcsa és szellemes gyűjteményes kötetében,⁹ amelyben a kiadó csak a legnagyobbaknak járó tisztelettel nyújtott módot arra, hogy egy aránylag rövid írói pálya feljegyzéseit, vallomásait néhány esszével keverve az olvasó elé tárja, szikrázó szenvedéllyel kel a hipster-filozófia védelmére és utasítja vissza azokat a kritikákat, amelyek a letört nemzedék írásait hisztérikus dadogásnak minősítik. Regényei — *Deer Park*, *The Naked and the Dead*, *Barbary Shore* — nem követik Kerouac naiv miszticizmusát, extatikus ártatlanságát, sem azt az izzó hevületet, amelyek Kerouac írói gyengeségeit megbocsáthatókká teszik. Mailer jobb elbeszélő, mint Kerouac, a valóságot nem a mámor vizionárius tükörképében mutatja be, hanem szembe támad (a *Deer Park*-ban a maccarthysta Amerika züllött és borzalmas képét mutatja be), expozíciója határozott és könyörtelen, az olvasó erkölcsi és társadalmi felháborodását a végső feszültségig korbácsolja — de a láng elhamvad, a maccarthyi Amerika elítélése Hollywood persziflázsává satnyul, a dráma romantikává zsugorodik. Amíg Mailernél a romantika kioltja azt a szenvedélyt, amely a extázis látomásával kárpótolja a valóságot és a meddő szavak fergetegét ontja az olvasóra, addig Allen Ginsberg, a beatnikek reprezentatív költője a *Howl* (Üvöltés) című jazz-költeményében még szigorúan ragaszkodik ahhoz a felfogáshoz, hogy „a hipster nem ír, csak kifejezi magát”. A *Howl* üres exhibicionizmus, egyetlen gondolat, mondhatni egyetlen ép sor nélkül: a vers üvöltés, szitkozódás, jajgatás, fenyegetés és egyéb indulatok zajos kifejezése. Újabb kötete, a *Kaddish*, amelyet anyja halálára írt, már megragadó és megborzon-
gató éneke a szenvedésnek.

George Hitchcock neve nem teljesen ismeretlen a magyar közönség előtt.¹⁰ Masszív tehetség, kit a letört nemzedékhez már csak a társadalom kivetettjeihez húzó szenvedélyes ragaszkodás köt és az a neurotikus apátia, amely megnyugszik abban, hogy az amerikai társadalom gyűlölt és megvetett konformista rendjét felborítani hiábavaló kísérlet lenne. Nem keresi a mámort, nem fojtja üres szavakba indulatait, de hőseit a hipsterek „zabolátlanul szenvedélyes érdektelensége” visszariasztja a döntő cselekvéstől. *Housewarming* (Házavatás) című egyfelvonásosának és *A megtalált Prometheus*-nak tragikus szemlélete és éles ironiája Hitchcockot mindenesetre a San Francisco-i csapszékek hipster-világának asszociális apátiája fölé emeli. A *Prometheus*-ban Harry és Meg, az amerikai fiatalok, egy görögországi hegy tetején a szenvedő, láncokban vergődő Prometheusra találnak. Erkölcsi belátásuk megtagadhatatlan parancsa követeli, hogy megszabadítsák embertelen rabságából: de rettegésük, hogy önkényes beavatkozásukat a szigorúan szabályozott társadalom megtorlása követheti, megbénítja akarataikat. A konfliktust Harry azzal oldja meg, hogy lelövi Prometheuszt: nem szabadítja meg láncaitól, de megszabadítja szenvedéseitől. Hitchcock elítéli az amerikai társadalmat, de az ítéletet önmagán hajtja végre.

⁹ Advertisements for myself, I. 5. jegyz.

¹⁰ A megtalált Prometheus című kétfelvonásosát, és Meghívás a vadászatra c. elbeszélését bemutatta a Magyar Rádió.

A letört nemzedék egzisztencialista irodalma kettészakadt: Kerouac, Ginsberg, Clellon Holmes megmaradtak az eksztatikus exhibíció területén, míg Mailer a romantika, Hitchcock pedig a szimbolizmus felé tart. Abban azonban egyetértenek, hogy hűséggel kövessék a „tökéletes szabadság” ideálját. Alighanem éppen ez a „tökéletes” anarchikus szabadság-vágy szorította a letört nemzedéket a jelenkori amerikai próza perifériáira. Amíg az amerikai realisták a szociális igazságtalanságokat leplezik le, a fajüldözést ítélik el, az előítéletek és babonák ellen küzdenek, vagy a maccarthyizmus gondolattiprása ellen tiltakoznak — a „beat”-ek ezt a társadalmat bűneivel és erényeivel együtt elvetik maguktól, olyan életet akarnak élni, amelyben „sem család, sem iskola, sem haza” (Mailer) —, semmilyen kötelék sem korlátozza a szabadságot. Ez a magatartás alakítja ki a művészi kifejezés formáját is: a realista irodalommal szemben a letört nemzedék nem gondolati, hanem indulati kifejezésre törekszik, és ezt stílusának olyan dinamizmusával akarja elérni, amellyel felkorsócsolhatja az érzékeket. Alapjában üres térben lebegnek, mint a tűzijáték, mely felroppen és elhamvad: merész lázadásuk megdőbönt, de végül is feloldás és kielégülés nélkül hagy. Izgalmas, de perspektíva nélküli írásaik a valósághoz tapadnak — ámbár az ő valóságuk néha csak a látomás valósága, ítéletet mondanak, de nem a bírói pulpitus emelkedettségében, hanem a vádlottak padjának reménytelen kétségbeesésében fogalmazzák meg ítéletüket. Ízlés, józan ész és társadalmi tudat elmarasztalja ezeket az írókat, akik hangos, hisztérikus és megbotránkoztató jelképei a háború utáni amerikai ifjúság degeneráltságának. De ha a „vasakaratú tülekedők” Amerikájának lélektelen világában még akad, aki megszólaltatja a régi, romlatlan Amerika nosztalgiáját, a Walt Whitmanok hangját, a gyermek ártatlanságát, tiszta örömét és békéjét, az érdemes arra, hogy ráfigyeljünk. A letört nemzedéknek az élet buja változottságát és lüktető humanizmusát éneklő bizarr hangjait nem száműzhetjük abból a gyűjteményből, amely korunk élő amerikai irodalmának tüneteit mutatja be.

SZERB ANTAL ÉS AZ ANGOL—AMERIKAI REGÉNY

1918 őszén a tizenhét éves Szerb Antal papírra vetette első regénykísérletét, a *Szent fiúságot*, Hjorth Wölundarnak és barátainak történetét.¹ A regény Nyflandban, Szerb kamaszvágynak elképzelt országában játszódik. A nyflandi fiúk históriája mögött nem nehéz felismerni a mestert, Oscar Wilde-ot és a közvetlen ihletőt, *Dorian Gray arcképét*. Wölundar, ez a csodálatos kamaszhős egyesíti magában Lord Henry Wotton sziporkázó szellemességét, Basil Hallward aberrált szerelmi szenvedélyét és Dorian vágyát a „nagy élet” után, s kimondja és dekadensen dandyssé formált énjében megvalósítja a nagydiák Szerb összes ki nem mondott álmait, sugározza Wilde és Walter Pater műveiből merített esztétizmusát és dandymorálját, amelyet szembeszegez a katolikus diák kötelező eszményeivel.²

Az első regényzsenge — a maga mélyről fakadó lírai mondanivalójával és közvetlenül kitapintható Oscar Wilde-i ihletettségével — sok tekintetben felvillantja a későbbi érett alkotó pályájának jellegzetességeit. Megmutatja, hogy — sajátos írói alkata következtében — az egész életműben ott lappangó líraiság többnyire csak valami elemi erővel átélt irodalmi hatás felszabadító igézetében tud felszínre törni, és hogy az elfojtott szubjektivitást felszabadító döntő szót legtöbbször az izgalmasan újszerűnek érzett angol regény mondja ki. Az angol regény hatását és benne élő képét pályájának szinte minden szakaszán újrafogalmazza, és így lehetőséget ad arra, hogy esztétikai felfogásának fejlődését és világnézeti problémáinak alakulását az angol regényről vallott és állandóan újrafogalmazott nézeteinek alapján vázoljuk fel.

Az angol regényről alkotott képét 1929-ben rögzíti először a Magyar Szemle Kincsestára-sorozatban napvilágot látó *Az angol irodalom kis tükre* című könyvében. A sorozat szigorúan ismeretterjesztő jellege és a könyv korlátozott terjedelme csupán a már tudományosan leszűrt tények vázlatos összefoglalását teszi lehetővé, és így a tanulmány a maga szikár szűkszavúságával sajátos színfoltta válik a húszas években sorban megjelenő és merész szellemtörténeti hipotézisekkel dolgozó Szerb-tanulmányok között. A fiatal szerző nagyrészt Taine angol irodalomtörténetére támaszkodva vázolja föl az angol realizmus útját Chaucer-től Thackeray-ig, és a későbbiekben őt legszenvedélyesebben izgató modern regény rajzában is csak a legfontosabb tények lerögzítésére szorítkozik. Galsworthy-ról és Joyce-ról festett szűkszavú portréjában nyomát sem találjuk a későbbi szenvedélyes elítélésnek,³ és a húszas évek kísérletező

¹ A kézirat Szerb Antalné tulajdonában.

² Szerb 1911 és 1919 között a pesti piarista gimnáziumban tanult.

³ Vö. SZERB ANTAL: *Az angol irodalom kis tükre*. Magyar Szemle Kincsestára 1929.

regényének legfőbb képviselőit említetlenül hagyja. Nem vesz tudomást Lawrence-ról, akinek a pályája ekkor már majdnem lezárt, és Katherine Mansfieldről, aki hat éve halott, mellőzi Huxley-t, aki már túljutott fejlődése első szakaszán és Virginia Woolfoot, aki mögött pedig már ott van a *Mrs. Dalloway* és az *Orlando*. Figyelmen kívül hagyja a később általa annyira szeretett „csodaregényeket”, pedig a műfaj alapító műve, Garnett *A róka-asszonya* már évek óta napvilágot látott.

Az angol regényirodalom e korai összefoglalásában két mozzanat azonban előre mutat, és felvillantja a harmincas évek Szerb Antalának legfőbb esztétikai és világnézeti problémáit. Laurence Sterne-t, „a szabad asszociációk regénytípusának megteremtőjét” a modern regényirodalom egyik előfutárának tekinti, és az új amerikai regény rajzában felbukkannak az emberi lelket tucatárúvá változtató amerikanizmus ellen vívott harcának első vonásai.⁴

I.

1928-ban írott *Amerikai könyvek tanulsága*⁵ című rövid esszéjében Szerb — Dreiser, Dos Passos, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis és E. Rice műveinek elemzése ürügyén — olyan képet rajzol az amerikai életformáról és az amerikai átlagpolgárról, amelynek metszően szatirikus hangvétele mögött megérezni az emberiség jövőjét féltő humanista műveltségű intellektuel aggodalmát. Sinclair Lewis hőisében, Babbittben az amerikai polgár jelképes erejű figuráját látja és a „babbittizmusban” az amerikai élet egyetlen meghatározóját. Félretolja az esszéista tudós apparátusát, és a szépiró ihletettségével egyetlen döbbenetesen tipizált portréba sűríti az új amerikai irodalom legjellegzetesebb regényalakjainak vonásait, életre kelti önmaga számára ezt az európai életeszményektől annyira idegen, gyűlöletes figurát, aki ott született a kisvárosi műveltségű és horizontú tengerentúli metropoliszok lélektelen körengetégekben, félművelt gögijében „eltölt mindent, ami nem standard”,⁶ tompa melegegedettségben éli „taylorizált” magánéletét, és lelki süketségében az egész világot a maga hűbérésének és adóságának tekinti. Szerb életre keltett víziójában, ebben a jelképpé növelt Babbittben elpusztult már minden, ami nemes és szép, és elfojtott energiái csak néha explodálnak egy „nagy, amerikai szenzációban”,⁷ például Dreiser *Amerikai tragédiájának* gyilkosságában. Ez az 1928-ban megrajzolt portré évekig ott kísért Szerb tanulmányainak lapjain, és egyre újabb vonásokkal mélyül el. Az amerikai átlagpolgár legnagyobb ellensége az egyéniség, akit nem kábit el a tánc, a dzsesszörület, a mozi és a detektívromantika, és kultúr-igényei túlnőnek a „hollywoodi sex-appeal-sarkcsillag csak félig botrányos magánéletén”.⁸ De az egyéniség amúgy is halálraítélt a modern Amerika társadalmi rendjében, „elsorvad, nem is terem meg a halott amerikai táj kegyetlenül egyszerű vonalai között”.⁹

Az amerikai standardpolgár portréjának megrajzolásán túlmenően esszéiben igyekszik kitapintani a sajátos életforma és embertípus kialakulása-

⁴ Vö. i. m. 39. és 72.

⁵ Sz. A. *Amerikai könyvek tanulsága*. Magyar Szemle, 1928. IV. 287—91.

⁶ Sz. A.: i. m. 290.

⁷ Uo. 288.

⁸ Sz. A.: *Hétköznapiak és csodák*. Révai. Világkönyvtár. 1935. 154.

⁹ Uo. 152.

nak gyökereit, és Babbitt lelkiségét a társadalmat merev kasztokra szaggató „pénzfeudalizmus” romboló hatásából vezeti le. A harmincas évek elején pedig már világosan látja, hogy az igazi egyéniség gyilkosa és a „taylorizált” lelkű futószalagember szülőanyja az amerikai „nagykapitalizmus”.

Már az amerikai standardpolgár természetrajzának ábrázolásában is kiszorította a tudós józanul logikus elemzését az író szubjektív szenvedélyessége. Ez a szenvedélyesség azután egyenesen a létének alapjaiban megtámadott humanista literátor keserű pátoszává fokozódik, amikor az európai élet és az európai eszmények ijesztő amerikanizálódásának képét rajzolja meg. Felismeri, hogy az amerikai metropoliszok felhőkarcoló-rengetegének árnyékában veszélybe került az európai kultúra legősibb hordozója, az urbanitás szelleme, és a „dollármitológia mágneses vonzásában görli-izálódik”¹⁰ az európai szépségideál. Az európai eszmények pusztulását látja testet ölteni Wells könyvének, a *William Clissold*nak utópisztikus világállamában. A népszerű angol író utópisztikus — féltudományos fejlődésméleletében Babbitt álmainak körvonalait ismeri fel, és ezért hevesen elutasítja az amerikai vágyak torz mennyországának Wells által szentesített európai honfoglalását.¹¹

A húszas és harmincas évek fordulóján Szerb — amerikai könyvek ihletésére — hevesen elítéli az amerikai életformát, embereszményt és az európai kultúrában mutatkozó amerikanizálódási tendenciákat, és tagadja a babbittizmus életformáját szülő „nagykapitalizmus” embertelen és elembertelenítő rendjét. Ez a helyes irányban induló szubjektív heveségű kritika azonban vakvágányra szalad, és egy beteg társadalmi rend tüneteinek és alapjainak bírálata helyett általában a modern nagyipar, a technika, az egész civilizáció és annak minden szellemi és politikai terméke elleni támadássá alakul át. Chesterton egyéniségének, katolicizmusának, egész tradícionista világnézetének elemzése során lehetünk először tanúi annak a folyamatnak, amelynek során a kapitalizmus helyesen felismert betegségi tünetei mitizálódnak, és az apokaliptikus szörnyévé növelt modern civilizáció megváltozhatatlan vonásaivá válnak Szerb eszmevilágában. Így a tünetek többé nem a kapitalizmus tünetei, hanem az iszonyú mitológiai szörny, az emberi lelket faló Moloch, a modern nagyipar és a civilizáció uralmának következményei, amelynek egyformán gyermekei a kapitalizmus és a szocializmus. Ezért „Chesterton támadása nem a kapitalizmus ellen irányul és nem is a szocializmus ellen, hanem mind a kettő ellen egyszerre: az egész, materialista világnézet, pénzgazdaságon alapuló industrialista társadalmi rend ellen”.¹² Chesterton paradoxonjainak hatására tehát átmenetileg kapitalizmus és szocializmus édestestvérekké, a civilizáció szörnyetegének szíami ikreivé válnak Szerb gondolatrendszerében. A szocializmusnak és kapitalizmusnak a modern gépkultúrából való levezetése, a két rend közös gyökerűségének eszméje éppen a Chesterton-kritika kapcsán egy sajátos, de világosan kitapintható eszmei állásfoglaláshoz vezet. Az amerikanizmusnak a művészetet meggyilkoló, a lelket és az egyéniséget eltompító hatása ellen vívott személyes indulatú küzdelemben Szerb világosan elhatárolja magát a nagykapitalizmus világától és annak minden politikai, eszmei és művészi szülöttétől. Ugyanakkor azonban, amikor a társadalmi berendezkedés szocialisztikus elképzeléseit is az amerikanizmus Molochját szülő modern nagyiparból

¹⁰ Uo. 287.

¹¹ Sz. A.: H. G. Wells világa. Magyar Szemle, 1928. II. 295—300.

¹² Sz. A.: Egy angol konzervatív író: Chesterton. Magyar Szemle, 1928. 178—80.

származtatja, és szentesíti Chesterton kapitalizmus- és szocializmus-ellenes antimodernizmusát, elhatárolja magát a társadalom átalakítására irányuló szocialista törekvésektől is. Így az amerikai irodalom ihletésére születő romantikus színezetű kapitalizmusellenesség a nagy polgári kultúra hagyományainak védelmévé, kétfelé való elszáncolásává alakul a harmincas évek elején Szerb eszmerendszerében.

Ez a tendencia még világosabbá válik Huxley „ellenutópiájának”, a *Szép új világnak* későbbi elemzésében.¹³ A *Szép új világ* társadalmában Szerb az európai kultúra bukását, a civilizáció, elsősorban Amerika szellemének a győzelmét látja. Világosan felismeri Huxley könyvének antikapitalista tendenciái mellett annak szocializmus-ellenes jellegét is, de a társadalmi valóságtól elszakított és így mitizált civilizáció és industrializmus elleni harc álláspontjáról elfogadja azt. A fő veszélynek azonban továbbra is az amerikanizálódást tekinti. 1935-ben már így foglalja össze az angol szatíra borzalmas vízióját: „az egész világ olyan, mint Hollywood.”¹⁴ Ez ellen az egész Európát felfaló mitologikus hollywoodi szörnyeteg ellen támad az emberiség, az élet, az ösztönök és a demokrácia nevében. Huxley utópiája jeleníti meg a legvilágosabban számára a veszélyt, és úgy érzi, az angol író könyve „az európai ember jajkiáltása, akit kétfelől fenyeget a kötelező általános boldogság réme”.¹⁵

„Az európai ember jajkiáltásának” megfogalmazásával el is érkezünk a harmincas évek Szerb Antalának legégetőbb világnézeti és leggyötrőbb személyes, sőt egzisztenciális problémáinak középpontjába. Amerikai könyvek ihletésére megalkotta magának az amerikai átlagpolgár — számára idegen és gyűlöletes — figuráját, és Chesterton indítására Babbitt jellemvonásait a modern civilizáció szörnyszülöttének megváltozhatatlan profiljává mitizálta. Wells és Huxley művéből megdöbbenve ismerte fel, hogy ez a mitológiai szörnnyé növelt Babbitt a maga hollywoodizált eszményeivel beárnyékolja az egész európai horizontot. Kétségtelen, hogy az amerikanizálódó európai kultúra elemzésébe felszívódtak Hermann Keyserling ekkor divatos „sofőr-kultúra”-elméletének vonásai, és Szerb amerikai standardpolgára hasonlít Ortega „tömegemberéhez”, mégis egészen világos, hogy a humanista és európeai literátor a személyes lírapátoszával védi az európaiság eszményeit, és majdnem egy évtizeden át fegyvereket keres és érveket gyűjt az amerikanizálódás réme elleni harchoz.

II.

„Megírni öt oldalt, úgy, ahogy Katherine Mansfield írta — az csoda, ma is, mint az első napon” — ezt olvassuk Szerb Katherine Mansfieldről szóló tanulmányában. A vázlatos portréban Mansfield nővolta, írói attitűdjének nőiessége, egyéniségének meghitten meleg, nőiesen finom atmoszférája kerül előtérbe. Atmoszférateremtő erejének szuggesztív intimitása pótolni tudja a rideg életből hiányzó humánus melegt. Csodálatos művészetének nincs magyarázata, novelláinak ragyogása mellett durvának hatna minden logikai analízis.¹⁶

Ez a finom Mansfield-portré új szemléletmód, új tudományos attitűd, új, egészen lírai hangvétel kezdetét jelenti Szerb pályáján. Az amerikanizmus

¹³ Vö. Sz. A.: A. Huxley: *Brave new world*. Nyugat, 1932. II. 229—30.

¹⁴ Hétköznapiak és csodák. 109.

¹⁵ Huxley-esszé 229.

¹⁶ Vö. Sz. A.: Katherine Mansfield. Nyugat, 1931. I. 61—63.

lélekgyilkos hatását nemrégiben először megfogalmazó fiatal tudós 1929–30-ban egy esztendő Londonban tölt, és itt bekerül az új utakon járó kísérletező, állandóan új és új szenzációkkal szolgáló modern angol regényirodalom eleven áramába. Az új angol regény egy olyan világ kapuit tárja meg előtte, amelyről felismeri, hogy a lelki fejlődés gyökeresen más lehetőségeit rejtí magában, mint az amerikanizmus általa egyéniséggyilkos Molochhá, ősvilági szörnyeteggé mitizált alakja. A minden szellemi újdonság iránti hihetetlen fogékonyságával úgy hull bele az új angol regény igézetébe, ahogy felsős gimnazistaként az angol esztétizmus, egyetemistaként a német expresszionizmus és a német romantika, kezdő tudósként a német szellemtörténet vonzásába hullott. Ennek az új szellemi mánornak, az új esztétikai elvek születését jelző eksztázisnak az első megfogalmazása a Mansfield-portré, első láncszeme egy hosszú gondolatsornak. Az amerikanizmus lélekölő szörnyetege ellen vívott harcában itt mutatja fel először fegyvereit, az élet szörnyű sivárrá válásával szemben az alkotás titokteljes misztériumát, a csodát, a babbittizmus szürke robotjával szemben a mansfieldi női atmoszférateremtés melegét, a megvalósult utópiák észállamával szemben a művészet világának magyarázhatatlan szépségét. A Mansfield-esszé azért is lényeges mozzanat amerikanizmus-ellenes harcának történetében, mert a későbbiekben elsősorban a szürrealista áramlatok termékei között keres fegyvereket, itt azonban Mansfield nőiesen meghitt atmoszférájú realizmusában is alkalmas ellenérveket talál, és ezzel világossá válik, hogy számára a későbbiekben sem elsősorban a szürrealizmus, hanem az élet elszürkülésének tagadása volt a lényeges, és minden elemet felhasznál — szürrealizmust és realizmust egyaránt —, ami harcának irányába mutatott.

A Mansfield-esszé után lázas sietséggel gyűjti tovább a fegyvereket, az érvek robbanóanyagát az európaiság, az egyéniség, a humánus nagy amerikanizmus-ellenes támadásához. Az ijesztő tünetek mellett a pusztító kór ellenmégét is angol regények szolgáltatják, mert — mint ahogy *A mai angol regény* című tanulmányában megállapítja — a regény területén „a legmeglepőbb kísérletek és a legízesebb forma újítások most Angliából és Amerikából érkeznek”.¹⁷ Az esszé az új angol regényirodalom seregszemléje. Minden portrét felvillant, minden könyvet megízlel, minden kísérletet mérlegre tesz, és felmutatja mindenütt azokat a vonásokat, amelyek készülő támadásának irányába mutatnak, és fűtik annak indulatát. A támadás iránya pedig itt is világos. „Civilizációnk története: kollektív tragédia”¹⁸ — olvassuk a tanulmányban, és az angol irodalom arképcsarnokának áttekintése nyilván — egyelőre minden rendszer nélküli — áttekintése azoknak a fegyvereknek, amelyekkel ez a kollektív tragédia megtámadható, feloldható vagy legalább elfelejthető. Nem nehéz észrevenni, hogy az új angol regényirodalom itt felmutatott vonásai, az intellektualizmus, a vitalizmus, a teljesebb és árnyaltabb lélekismeret, a csoda, a veszedelmes élet és az eksztázis hitvallása egyre következetesebb tagadása az életet taylorizáló és a lelket tucatáruvá változtató amerikanizmusnak, amelyben Szerb az emberiség egyik legnagyobb veszedelmét ismerte fel.

Az eddigi tendenciák rendszerbe foglalását, az új angol regényirodalom kezdeményezéseinek általános érvényre való emelését, esztétikai-ideológiai igazolását a háború utáni regényirodalom fejlődését áttekintő nagy tanulmány, a *Hétköznapi és csodák* végzi el. A könyv bevezetője — Lukács korai regény-

¹⁷ Sz. A.: *A mai angol regény*. Erdélyi Helikon, 1933. 245—51.

¹⁸ Uo. 245.

elméletére támaszkodva — kifejti, hogy a regény az eposz testvérműfaja, az eposz leglényegesebb eleme pedig a csoda, tehát a regény definíciója is a csodálatos elemre kell, hogy épüljön. A múlt század írói a valóságábrázolás igényével léptek fel, és „nem vették észre, micsoda alapvető paralógizmus, hogy valaki egy fiktív történettel, egy hazugsággal a valóságot akarja ábrázolni”. Pedig a regénynek „nem a valóságábrázolás, hanem a csoda volt eredeti programja, melyhez most lassan visszatér”. Az olvasó is azt keresi a regényben, ami az életéből legjobban hiányzik, a csodát. Emellett a regény története egy a szellemi szabadságharcok történetével. A modern regényirodalom áramlataiban is „valami új szabadságeszme bontakozik, amelynek még nem tudunk nevet adni”.¹⁹ A könyv egész rendszerének, elméleti alapvetésének, merész hipotéziseinek gerince az új angol regény fejlődésének rajza.

A csoda- és szabadságharcelméletet, ezt a modern angol regény fejlődésére épülő virtuóz szellemtörténeti hipotézis-építményt már a korabeli kritika erősen vitatja. Kardos László Szerb koncepcióját a könyv erősen vitatható pillérének nevezi,²⁰ Remenyik Zsigmond a művészet elhithető és atmoszférateremtő erejét, az így értelmezett csodát nemcsak a regény, hanem minden műfaj sajátjának tartja.²¹ A csodaelmélet átfogó bírálatát Schöpflin Aladár adja. Tagadja, hogy a regény az eposz kiegészítő műfaja, és hogy az eposz leglényegesebb mozzanata a csoda, és bizonyítja, hogy a mélyebb társadalmi és lélektani igazságot éppen egy „fiktív történettel” lehet a legjobban ábrázolni.²²

A csodaelmélet tarthatatlanságát már az egykorú kritika bebizonyította, és a könyv utószavának tanúsága szerint maga a szerző sem vette egészen komolyan saját teóriáját. Ismerve azonban a harmincas évek Szerb Antalnak legfőbb világnézeti és személyes problémáját, a modern civilizáció és az amerikanizmus hatásától való félelmét, világossá válik, hogy milyen szerepet tölt be ez a sajátos regényelmélet ekkori szellemi törekvéseiben. A mai regény — írja könyve elméleti részében — tervszerű hadmenet a civilizáció ellen.²³ A mai regény által elsőnek megfogalmazott szabadságeszme pedig így nyilvánvalóan az egyéniség szabadságának, a differenciáltabb lelki életnek, a szürke, megszokott miliő feloldásának, a kalandosság feltámadásának, a csoda térfoglalásának, a civilizáció Molochja ellen vívott szabadságharcának a gondolata. A modern regény csodája és a modern regényolvasó csodavárása pedig az életet elszűrítő gépkultúra leghevesebb tagadása. Szerb kiragadja Lukács regényelméletéből az eposz és a regény párhuzamának és a regény szabadságharcának gondolatát, és ráépíti erre a maga csodaelméletét, az angol regény újabb fejlődésének alapján rendszert épít, ennek kereteibe beleszorítja a német és a francia regény XX. századi történetét is, hogy végre nagy anyag birtokában és elméletileg megalapozottan, az egész modern regényirodalom arzenáljából válogatva fegyvereket, támadhasson az élet elszürkülése, az utópiák szörnyállama, a babbittizmus győzelme ellen.

A csodaelmélet legvisszásabb következménye — ahogy ezt már Schöpflin és Kardos is észrevették —, hogy ennek az elméletnek az alapjáról el kell ítélni,

¹⁹ Hétköznapiak és csodák. 5–6. és 24.

²⁰ KARDOS LÁSZLÓ: Szerb Antal: Hétköznapiak és csodák. Válasz, 1936. 454–56.

²¹ REMENYIK ZSIGMOND: Szerb Antal: Hétköznapiak és csodák. Gondolat, 1936. 232–35.

²² SCHÖPFLIN ALADÁR: Hétköznapiak és csodák. Szerb Antal könyve. Nyugat, 1936. 473–74.

²³ Vö. Hétköznapiak és csodák. 27.

túlhaladottnak kell tekinteni a realista regényirodalom mesterműveit, el kell vetni a realizmust mint módszert, sőt a valóságábrázolás igényét is. A realizmustól való teljes elfordulás elemi követelmény, ha a szerző valamennyire is következetesen kitart saját elmélete mellett. Az elmélethez való következetességen kívül megköveteli a realizmus elvetését a civilizáció réme elleni harc indulata és dinamikája is, hiszen a realizmus győzelme a regényirodalomban ugyanazon racionalista erők diadalának szellemi vetülete, amelyek megteremtették a modern civilizáció alapjait. A hagyományos valóságábrázolástól való elszakadás szükségességét bizonyítja az is, hogy a klasszikus realizmus ábrázolási módszereivel nem lehet fegyverbe szólítani az emberi lélek mélyeinek és a transzcendens világnak azokat az erőit, amelyek az ember elgépiesedésének, az élet „taylorizálásának” leghatásosabb ellenmérgei. Szerb csodaelmélete, amely a valóság felszínét szürkén ábrázoló naturalizmus ellen irányul, de támadásának lendületében minden realiztikus törekvés bírálataává válik, a lélekölő modern nagykapitalizmus és amerikanizmus és ennek irodalmi vetülete, a lapos naturalizmus elleni harcában a XX. századi európai regényfejlődés két fázisának törekvéseit is magáévá teszi. Az egyéniség elpusztulásától való félelmében elemzéseinek középpontjába helyezi a cselekményességet háttérbe szorító és a lélekrajzot intenzívvé és elmélyültté tevő irányzatot, amelynek fejlődési vonala Prousttól indulva angol földön Virginia Woolfon át Hughes-ig és Powysig vezet. Ugyanakkor azonban a művészi ábrázolás elsekélyesedésének legfőbb ellenszereként üdvözli a cselekményességet a jogaiba visszahelyező, a valóságtól játékosan elrugaskodó „csodaregények” sorát, amelyek íve Garnett-től kiindulva az általa tolmácsolott Collier és Rose Macaulay műveibe torkollik.

Szerb regényelméletével rokon vonásokat mutatnak — a szürrealizmus ekkori divatjának megfelelően — Halász Gábornak a modern regényről vallott nézetei is. A húszas évek végén, pontosan Szerbvel egyidőben Halász is a realizmus módszereitől való elfordulásban, a regénynek az esszéhez való közeledésében, az intellektualizmus játékoságában, a lélek mélyebb rétegződésének felismerésében, az emberábrázolás új technikájában látja a regényforma megújódását, és tételeinek igazolására Proust mellett elsősorban a nagy angol úttörőket, Joyce-t és Virginia Woolfot idézi.²⁴ 1934-ben pedig, pontosan egy esztendővel Szerb csodaelméletének megfogalmazása előtt, Powys *Glastonbury Romance*-ában látja a „regény feltámadását”, és Powys művének emberábrázolásáról és csodákkal teljes atmoszférájáról megállapítja, hogy Powys „jobb szereti a nagyszerű lehetetlent, mint a lapos valószínűséget”.²⁵

A *Hétköznapiak és csodáknak* az angol regényről szóló fejezete is „a nagyszerű lehetetlen”, a tiszta fikció megvalósulását kutatja és emeli magasra, elítéli és elveti a „lapos valószínűséget”. Pedig az új angol regény vívmányait bemutató 1933-ban írott első esszé még „az emberi igazsággal teljes fantasztikum” megvalósításában és „egy mélyebb, lelki valóság”²⁶ feltárássában látta a regénytema és a regénytechnika forradalmi átalakulásának célját.

Szerb regényelméletéből, a könyv alapkoncepciójából logikusan következik a „hűségesekek”, a hagyományos ábrázolástechnikával dolgozó, az újításoktól tartózkodó irodalmi törekvések képviselőinek az elvetése. A „hűségesekek”

²⁴ Vö. HALÁSZ GÁBOR: Az újabb regényről, Válogatott írásai 1959. 28—48.

²⁵ HALÁSZ GÁBOR: A regény feltámadása. Nyugat, 1934. II. 443—47.

²⁶ A mai angol regény, Erdélyi Helikon. 1933. 246—48.

közé sorolt Wells gondolatvilágának, fejlődésszéményeinek, a gépi civilizáció eredményeire épülő, világmegváltó utópikus koncepciónak teljes tagadását az egész könyv és a csodaelmélet létrehozója, a civilizáció és az amerikanizmus ellen vívott harc személyes indulata kívánja meg. Galsworthy *Forsyte Sagája* pedig, „ez az ásitási világrekord”²⁷ a valóságtól elvonatkozó csoda, a regénytechnikai újítások, és a mélypszichológia újszerű szenzációinak álláspontjáról méretik meg és találtatik könnyűnek. Ez a Galsworthy-portré mindennél világosabban villantja fel Szerb csodaelméletének, könyve egész koncepciójának esztétikai tendenciáját. A *Forsyte Saga* részletező realizmusa, az „ürücombok és öreg nagynénik pontos rajza”²⁸ nem nyújt fegyvereket Szerb lírai hevületű harcához, amelynek arzenálja az új angol regényirodalom arcképcsarnoka, sőt éppen az általa teljesen túlhaladottnak ítélt XIX. századi realizmus továbbélésének iskolapéldáját szolgáltatja. Ezért elítéli Galsworthy művét, ugyanakkor amikor a játékos ironia könnyebb fajsúlyú képviselőit, Garnett-től Collier-en át Rose Macaulay-ig, magasra emeli, mert műveik tendenciája egybeesik a modern civilizáció és a civilizáció gyermekének vélt realizmus ellen vívott harcának irányával.

A fejezet tengelyében a három nagy „lázaadó”, Huxley, Lawrence és Powys alakja áll. Huxley portréjában az intellektualizmus és a vitalizmus összefonódását emeli ki. Huxley intellektualizmusa rajzolja meg a civilizált emberiség jövőjének, a *Szép új világnak* a vízióját, és a *Végzet bábjátéka* festőhősében magasrendű vitalitását szegezi szembe a felidézett rémmel. Huxley intellektuális életszeretével szemben Lawrence az érzelmek és ösztönök szabadságát hirdető, gáttalanul lobogó vitalizmus prófétája. A civilizáció szülte konvenciók kötöttségéből az ösztönök szabad világába akarja visszavezetni az emberiséget. Szerb művészi érzékenységre, esztétikai kifinomultságára jellemző, hogy Lawrence vitalizmusában — amely pedig annyira fűti harcának indulatát — disszonáns hangként észreveszi a *Lady Chatterley és a kedrese* szerzőjének szónokiasságát, patetikus érzelmességét és túlzott nevelői attitűdjét. Powysban, a harmadik nagy „lázaadó” — aki összegezi a lázaadás összes tendenciáit, és a regényírás fejlődésének új távlatait mutatja meg — a két évvel korábbi tanulmány még elemezte az eszmei feszültséget, tudta, hogy a *Wolf Solent* „világnézeti, istenkereső regény, a jó és rossz gigantomachiája egy mindennapi sors határai közt”.²⁹ Az új portré már csak a Huxleyvel és Lawrence-szal érintkező vitalizmust, az emberi lélek összetettségének, a mélyebben fekvő én valóságának feltárását és — Halász Powys-arcképéhez hasonlóan — az élet titokteljes atmoszférájának megteremtését emeli ki, és ebben egy újfajta realizmus kibontakozását keresi. A kifinomult intellektualizmus, a vitalisztikus lázaadás, az összetett én felfedezése és a hétköznapi élet titokzatos atmoszférába való emelése a nagy lázaadók arcképében mind olyan vonások, amelyeket az egyéniség, az életszeretet és a humánus védelmében harcoló Szerb szembeszegez a babbittizmusnak az intellektust elszürkítő, az életet sivárrá racionalizáló és az egyéniséget felörlő világával.

A három nagy lázaadónak az amerikanizmus elleni harc igényei szerint megrajzolt portréját a háború utáni angol regényirodalomnak a harc tendenciáinak megfelelő áttekintése követi. Ebben az arcképcsarnokban Maugham *Az ördög*

²⁷ Uo.

²⁸ Hétköznapiok és csodák, 95.

²⁹ A mai angol regény, 251.

sarkantyúja című regényére való hivatkozással az egzotikum lázadói közé kerül, és az egész életében az angol valóság ellen hadakozó Shaw *Szent Johannájával* a csoda feltámasztásának előfutárává válik. Hughes *Szélvihar Jamaicában* című regényében csak a játékos iróniát, igazság és hazugság egymásbefolyását emeli ki, és Hughes művét a tudatregények előfutárának tekintik, amelyek bebizonyították, hogy a „naturalista regény valóságábrázolása megbukott”.³⁰ A tudatregény és a joyce-i szabad asszociáció és monologue intérieur eredményeire támaszkodva lehetetlennek ítélt minden realista lélekábrázolást, mert hűen ábrázolni csak egy tudatot lehet, és „a többit csak úgy, amint ebben az egy tudatban tükröződik”.³¹ Az igazi regény tehát csak tudatregény lehet. Virginia Woolf regényéről, a *Mrs. Dalloway*-ról a korábbi tanulmány még megállapította, hogy célja az élet totalitásának intenzívebb ábrázolása.³² Most az élet totalitására való törekvés megmutatása elmarad, és Woolf műve csupán a tudatregény nagyszerű példajaként szerepel. Woolf *Orlandójában* is csak a játékos iróniát veszi észre. Elemzése szerint Orlando számára a századok váltakozása szép és értelmetlen játék. Virginia Woolf oeuvre-jéből csak az új időfelfogásra, az irónia játékoságára és a tudat forradalmian újszerű ábrázolására van szüksége, és ezért szem elől téveszti az *Orlandóban* az emberi én kiteljesítéséért vívott évszázados harcnak és az emberi vágyak és a realitások versenyfutásának motívumát. Az egyéniséget elszűrítő civilizáció elleni támadásának irányába esik Rose Macaulay műve, a *Két Daisy*, és ezért a személyiség és álszemélyiség viszonyának elemzésében nagy jelentőséget tulajdonít a regénynek, holott a német romantika Doppelgängerei, Gogol *Orrja*, Dosztojevszkij *Goljadkinja* és Babits Tábory Elemérje után Szerb számára nyilván nem jelentett igazi újdonságot ez a könnyed hangvételi modern Doppelgänger-história. A tiszta fikció, a csoda irodalmi trónfoglalását ünnepli Garnett regényében, *A róka-asszonyban* és Collier *A majomfeleség* című regényében — az utóbbit Macaulay művével együtt le is fordítja. Nem vesz tudomást arról, hogy mindkét regény a férfi és nő viszonyának ironikus allegóriája, Collier műve pedig — amelyről korábban ő állapította meg, hogy „a női művelődés kitűnő persziflázsa” — egy sajátos nő-típus gunyorosan könnyed, játékosan csodás elemekkel dolgozó, de a korabeli társadalmi valósághoz kapcsolódó rajza, amely tartalmában jól beillik az angol polgárság sznobizmusát kipellengérező regények sorába.³³

A könyv elméleti alapját az angol regényirodalom új irányzatai szolgáltatják, természetes tehát, hogy az új angol regény mestereinek áttekintésében erősebb megvilágítást kapnak azok a vonások, amelyek támogatják az alapgondolat tendenciáit, Szerb mégsem szűrki az egyes alkotók tárgyalását a csodaelmélet egyszerű illusztrációjává. Élettelen, eleven, egész arcképeket rajzol, amelyeken felragyog a *Magyar Irodalomtörténet* szerzőjének érett portréfestési technikája, de az általa festett tablón minden motívum — a játékoság, az irónia, a vitalizmus, a differenciált lélekrajz, a csoda — mégis egy irányba mutat, a civilizáció és az amerikanizmus, az élet elszürkülése és az egyéniség felőrlődése ellen vívott lírai hevülettel fűtött harc irányába.

Huxley szörnyállamának megvalósulása elleni harcában Szerb egyik fő fegyvere a vitalizmus hitvallása, a Huxley által hirdetett görög életszeretet fel-

³⁰ Hétköznapiak s csodák, 127.

³¹ Uo. 128.

³² Vö. A mai angol regény, 251.

³³ Uo. 248.

támasztása. A Lawrence-portréban azonban mégis megcsillan az ösztönök féktelen feltámadásának, az indulatok elszabadulásának, Lawrence vitalisztikus érzelmi forradalmának az elítélése. „A nyers ösztöniségnek ez a glorifikálása — olvassuk Lawrence-ról — csak megerősíti korunknak amúgy is végzetes kultúraellenes hajlamait.”³⁴ A semmitől nem befolyásolt tiszta ösztönösségnek az elvetése a Joyce-portréban még erőteljesebben hangot kap, de itt már az is világossá válik, hogy az *Ulysses* hőisének, Bloomnak a világát — akinek dublini bolyongásai pedig a tudatregények egész sorát indítják el — a ráció, az évezredek kinceit felhalmozó emberi gondolat nevében utasítja vissza. Világképéből, teljesen kikapcsolta a racionális elemet — írja Joyce-ról. Csakhogy a világ, amelyből a ráció teljesen hiányzik, nem világ többé, legalábbis nem az emberek világa.”³⁵ Lawrence irracionálisba torkolló vitális lázadásának és az *Ulysses* antiintellektuális tendenciáinak a ráció nevében történő elítélésének értelmét csupán a német regényről szóló fejezettel való egybevetés alapján közelíthetjük meg. A német irodalom legfőbb érdeme Szerb szerint a romantika óta az volt, hogy az ösztönök sötét gomolygását a tudat fényébe emelte, és megteremtette a ráció és a vitalitás harmóniáját. Ez a tendencia a háború utáni regényirodalomban visszájára fordult. „A tudatosság ellen való reakció, az ösztönös, gondolkodás nélküli élet tisztelete az egész háború utáni német élet legjellemzőbb vonása és megdicsőülését a Harmadik Birodalom által éri el”³⁶ — olvassuk a német fejezetben. A Thomas Mann Mariójáról, az új német történelmi regényről és az emigráns német irodalomról szóló részek fényénél azután világossá válik, hogy az ösztönösség elítélésében, a ráció hitvallásának meghirdetésében az amerikanizmus elleni harc vezérszólama mellett a faszizmust akaratlanul is támogató szellemi tendenciák elleni küzdelem motívumai is hangot kapnak.

Amerikai és angol regények tanulságai alapján Szerb Antal megérzi az amerikanizmus győzelmének veszélyét, és az irodalom fejlődésének ritmikájából a harmincas évek közepén már kihallja a mindennél iszonyúbb rémnek, a faszizmus szörnyetegének a lélegzetvételét. A kétfelől fenyegető veszedelem ellen nemzedékének, életformájának, énjének védelmében felsorakoztatja összes fegyvereit, az angol regények kecses iróniáját, játékos intellektualitását, a csodába átjátszó finom egzotikumát, a könyvtárszobában élő tudós és humanista intellektuel — törékeny — szellemi arzenálját.

„Ideje volna, hogy a mi íróink is, felszabadult játékos fantáziával, hétköznapiakon, helyi és osztályi részlegességeken túl eljussanak már az időtlen emberi lélekig”³⁷ — így vélekedett 1933-ban az angol regényről írott tanulmányában Szerb Antal, és 1934-ben megírta a *Pendragon legendát*, ezt a korabeli magyar irodalomban annyira rokontalanul álló regényt, hogy a magyar széppróza fejlődését a nyugati ritmushoz igazítsa. A *Pendragon legendában* már Thurzó Gábor egykorú kritikája az új nyugat-európai regények testvérét ismerte fel, és közvetlen ihletőit Gide — nyilván a *Vatikán pincéire* utalva —, Chesterton és Huxley regényeiben kereste. Thurzó kitűnő elemzése kimutatta, hogy nálunk „először kísérelt meg valaki angol típusú intellektuális regényt írni”, és bebizonyította, hogy Szerb művében a nyugati regény három típusa, a detektív-

³⁴ Hétköznapiok és csodák, 115.

³⁵ Uo. 134.

³⁶ Uo. 185.

³⁷ A mai angol regény, 251.

regény, az esszéregény és a kísértetregény rétegződött egymás fölé.³⁸ És valóban, Szerb első hosszabb lélegzetű szépprózai művében ott van majdnem az egész-korabeli angol regényirodalom. A regény titokzatos walesi atmoszférájában éz a főhős, Bátky és a rejtelmes Earl of Gwynedd kapcsolatában Powys *Wols Solentje* babonákról suttogó dorseti tájának, Wolf és Urquhart kapcsolatának körvonalai derengenek fel. Eileen St. Claire, a regény végzetes asszonya közeli rokona Huxley első korszaka démoni hősnőinek, és Bátky, a szemüveges bölcsészdoktor, Szerb ragyogó iróniával megrajzolt önarcképe úgy botorkál egyre mélyebbre a századokban, mintha Virginia Woolf Orlandójának bolyongását akarná visszajára fordítani. Bátky legsajátabb világába, a British Museum olvasótermébe egyszerre csak betör a csoda, úgy, mint Garnett és Collier hősei-nek életébe — ha itt másfajta csodáról van is szó —, és az elmúlt századok szerelmesét egy olyan kísértethistória kellős közepébe sodorja, amely nem eseményszerűségében, de iróniájának és ötleteinek sziporkázásában Wilde *Canterville-i kísértetével* tart rokonságot.

Persze Szerb pompás könyve korántsem az angol regényirodalom egyes motívumainak ötvözte, hanem rokona, szellemi testvére az új angol regény legjellegzetesebb törekvéseinek. A regény hőse, Dr. Bátky a könyvtárszobák csendjéből egy amerikai szabású detektívhistória örvényébe kerül, amelyben csak Asaph Pendragonnak, a rejtelmes rózsakeresztesnek, a XVII. századi alkimistafejedelemnek a visszajáró szelleme oszt igazságot, és menti meg a Pendragonokat és Bátkyt a gengsztermorál győzelmétől. Olcsó általánosítás és mechanikus szimbólumkeresés volna azonban e motívum alapján a regényben egyszerűen a gengsztermorált termelő civilizációtól és a XX. századtól való elfordulást, a múlt századok igazságának győzelmét látni. Igaz, hogy a mű egyik eszmei fonala, az örökségahajza rajza és az igazságtevő múlt feltámasztása, valamint az új angol regényével rokon technikai apparátus pontosan a *Hétköznapok és csodák* civilizációellenes tendenciáihoz vezet. Ugyanakkor azonban a szellemjárta walesi kastélyok, a sziklaúcsokon titkok fölött őrködő várromok, a sötétvízű tavak — amelyek örült próféták csónakjait ringatják, és holdfényes éjszakákon kortalan öregasszonyok és kivégzett walesi hazafiak bánatát suttogják — és a szellemlovások dobogásától visszhangzó hegyi utak atmoszférája ellenállhatatlan erővel teremti meg éppen a múltba feledkező civilizációellenességnek, a való világban ügyetlenül tájékozódó filozopter romantikanosztalgiajának a karikatúráját. A *Pendragon legenda* tehát egyrészt szépirodalmi kiteljesítője a csodaelméletnek és az esszéista Szerb antirealista tendenciáinak, másrészt azonban ragyogó iróniájának fényénél messze túlmutat a csodaelmélet határain, és szinte a regényirodalom új irányzatainak paródiájává válik.

Az 1937-ben születő *Utas és holdvilág* is — a maga gyermekkorba visszavágyó kamaszlelkű hőseivel — a XX. századi európai regény egy sajátos tendenciájának magyar visszhangja. A háború utáni regény fedezi fel Freud ihletése nyomán a gyermek és a felnőtt világa közt tátongó szakadékok. Ennek a felfedezésnek angol szülöttei Katherine Mansfield Keziája és Hughes Emilyje, Szerb hősei azonban távolabb esnek angol elődeiktől, és a közvetlenebb rokonságot Cocteau vásott kölykeivel és Márai zendülőivel tartják.

³⁸ THURZÓ GÁBOR: A Pendragon legenda. Szerb Antal regénye. Erdélyi Helikon, 1934. 797—98.

III.

Az *Utas és holdvilág*, a csodakeresés és csodavárás második szépirodalmi lecsapódása lezárja Szerb pályájának egyik legjelentősebb szakaszát. A regény születésének évében, 1937-ben, két esztendővel a *Hétköznapiak és csodák*nak a transzcendens világ titkait ostromló széles horizontú tablója után a legújabb angol regények már eloszlatják a csodák mámorát. „Az angol regény kétségtelenül dekadenciában van; a nagy korszak elmúlt a húszas évekkel és bizonyos lehiggadás következett be, a régi lendület elveszett”³⁹ — írja az év angol regénytermését elemezve. A pályája új szakaszát jelző kiábrándulás első ihletése ismét Angliából jön, ahogy a civilizációellenességet és a csodateóriát kiváltó ingereket is a szigetország regényirodalma küldte. Az új periódus kezdetén a mámort követő kiábrándulás rossz ízei mellett valami megzavarodottság, sőt megdöbbenés is bújkál az új tájékozódást megkísérítő első írások soraiban. Ez a megzavarodottság csendül ki elképzelt barátjához írott irodalmi leveléből: „A harmincas években egész Európában megszűnt az avantgarde irodalom. Mondd, hogy történt ez; miért?”⁴⁰ A csoda mámore szertefoszlott. Az új kataklizma jövetelet jósoló szellemi viharok ledöntötték ezt a légius illúzióépítményt, és az „új ordas eszméktől” gyötört író maga is kedvetlenül ismerte fel eddigi fegyverei elégtelenségét, és dobta félre azokat. Powys fejlődésének misztikumba vesző tendenciáit ekkor már „végeképp kétségbeejtőnek” érzi, és a kiábrándult rajongó keserűségével bírálja a „profétává öregedett” Huxley *Vak Sámson*jának „nonresistance-os, gandhis pacifizmusát”.⁴¹ A hosszú évek szorgalmával összegyűjtött szellemi arzenál hirtelen szétolvadása miatt érzett riadalom ismét megmutatja, hogy a civilizáció és az ellene felvonultatott csodavilág harca Szerb saját léteért vívott küzdelme volt. A csoda veresége a saját veresége is, és a vereség után megszólal a fegyvertelenül maradt individuum egzisztenciális félelme. „Valamit vártam az irodalomtól, az üdvösségemet, mondjuk” — olvassuk az irodalmi levélben, és a stílus ironikus hangszerelése sem tudja az önmagát kifosztottnak érző intellektuel rettenetét kiszűrni ebből a felkiáltásból: „Úgy érzem, nem bírom így tovább, így várakozás nélkül, így mindent megértve, csodátlanul.”⁴²

Az európai avantgarde és az új angol regényirodalom lendületének megtörése következtében a pályája derekán levő Szerb — akinek az új fejlődés legfőbb fegyvereit csavarta ki a kezéből — vesztesnek érzi magát a civilizáció és az amerikanizmus ellene vívott küzdelmében. Az 1941-ben napvilágot látó világ-irodalomtörténet részben ennek a vereségtudatnak a terméke, amennyiben rendszerezési elvül a spengleri kultúrmorfológiát választja, amelynek egyik alaptétele a kultúra és a civilizáció szembeállítása, és gyakorlati következtése szerint kultúránk, a „fausti kultúra” már a megmerevedés és az elhalás, azaz a civilizáció korszakába lépett. Természetesen Szerb nem először találkozott pályáján a spengleri gondolattal — hiszen az általa támadott civilizációfogalom is a részben spengleri ihletésű volt —, de egyetemista korában nem tette magáévá, és az angol regény bővületében, amikor hitt a csodának a civilizáció fölötti győzelmében, mereven elutasította a német filozófus koncepcióját, és

³⁹ Sz. A.: Új angol regények. Cobden. 1937. 308.

⁴⁰ Sz. A.: Könyvek és ifjúság elégiája. Gondolatok a könyvtárban. 1946. Révai. 590.

⁴¹ Új angol regények. 308.

⁴² Könyvek és ifjúság elégiája. 590. és 593.

vallotta, hogy „korunk nem dekadens kor, az Untergang német professzorok életidegen agyréme”.⁴³ De amikor a csoda fegyvere szétfoszlott a kezében, elkerülhetetlennek látta a civilizáció győzelmét a kultúra fölött, könyvében a világirodalom fejlődését a kultúrmorfológia Prokrusztész-ágyábaszorította, és keserű rezignáltsággal állapította meg, hogy a kultúra „Nyugaton a francia forradalommal drámai véget ér”, és a századforduló „a Nyugat gyönyörű össze”.⁴⁴ A kiábrándult keserűség erősen befolyásolta az angol regény eddigi képét, és a szétdúlt illúziók romjain lehetőség nyílt egy új nézőpont kialakítására irányuló erőfeszítésekre is.

A világirodalomtörténetnek az élő angol regényről szóló fejezete a csoda-illúzióval való teljes leszámolás jegyében születik. Rezignáltan állapítja meg, hogy megtört az angol avantgarde lendülete, a lázas újítók alkotása ma már irodalomtörténet, mert „nagyszerű kezdeményezésük a harmincas években elfakult és a negyvenes évek viharosnak ígérkező világában már messze történelmi múltnak tekinthető”.⁴⁵ A csoda légiesen transzcendens világába betört a súlyos valóság zordonsága, és az új utakat kereső tudós a valóságra ébredés keserű szájjával néz szembe saját hajdani álmaival: „... a csodaregény és az idővel való kísérletezés csak divat volt; a divat elmúlt a súlyosodó politikai és gazdasági helyzetben.”⁴⁶ A fegyverek csörgése túldübörgi a játékkal, csodával, misztikummal, lélekelemzéssel átítatott új angol regény lírai hangjait, és az olvasó is a sötétülő világban való tájékozódást keresi olvasmányjaiban a fantázia szírporkázó játéka és az intellektus szelíd ironiája helyett, hiszen „a harmincas évek emberének legfőbb teendője, hogy felkészüljön a közeledő új háborúra”.⁴⁷

Az élő angol regény új képét a hajdani feltétlen igenléssel szemben a kiábrándult józanság tisztánlátása jellemzi, a stílus lírai fűtöttségű pátoszá a rezignált ironia mértéktartása váltja fel. Ebben a kicsit fájdalmas tisztánlátással megrajzolt arcképcsarnokban már a maga helyére kerül minden portré, amelyet az egykori csodakereső elragadtatás bizonytalanná vált ítélettel sorolt be. A kora valóságát állhatatosan vallató Bernard Shaw itt már megszűnik a csoda irodalmi rehabilitálása előfutárának lenni, és a biztosan rendszerező ítélet kihagyja Sommerset Maughamot az egzotikum megszólaltatóinak, az angol avantgarde-istáknak a sorából. Lawrence vitalisztikus lázadása ebben a portré-sorban elveszti a civilizáció elleni harcban elfoglalt centrális szerepét, nem találkozik többé Huxley és Powys hasonló törekvéseivel, és így az új angol regényirodalom palettáján sajátosan egyedi színfoltta válik. Huxley intellektualizmusának felcsillantása továbbra is megmarad az elemzésben, de a *Szép új világ* analíziséből már hiányzik a hollywoodizált világ elutasításának drámai pátosza, és a nagy angol író harmadik korszakának, a *Vak Sámson* írójának profétizáló attitűdje a hanyatló kultúrák jellegzetes tünetévé válik. Joyce antiintellektuális világának a ráció nevében történő elutasítása itt is a *Hétköznapiak és csodák*hoz hasonlóan lírai fűtöttségű, de az egykor éppen újszerűsége miatt az angol avantgarde egyik legnagyobbjának tartott Virginia Woolf-ról a hajdani rajongás heves tagadásaként állapítja meg, hogy műveiben „később ez az újszerűség fárasztó modorossággá vált.”⁴⁸ A csodaregények sorában, amelyre

⁴³ Hétköznapiak és csodák. 25.

⁴⁴ Sz. A.: A világirodalom története. Bibliotheca. 1958. 552. és 729.

⁴⁵ Uo. 881–82.

⁴⁶ Uo. 895.

⁴⁷ Uo. 885.

⁴⁸ Uo. 891.

egykor egész elméletét építette, ma már csak egy érdekes kísérletet, a múlt szellemi divat bizarr képződményét látja, és fanyar ízekkel telítődik Powys portréja is, akiben néhány évvel ezelőtt még a jövő regényirodalmának legfőbb előfutárát köszöntötte. A *Wolf Solent* elemzése még a régi utakon jár, de a *Glastonbury Romance* ismertetésében már megcsillan valami bújkáló ironia, és az angol mester utolsó műveiről keményen cseng az ítélet: „Az ennyire különös író, mint Powys, bármilyen nagy művész is, nehezen menekszik meg attól, hogy modorossá ne váljék. . . legutóbbi írásai már teljesen elviselhetetlenek.”⁴⁹ A Powys-portré fanyar józansága betetőzi az új angol regény dezilluzionista seregszemléjét, és világosan mutatja, hogy Szerb — aki hajdan minden alkotóban azt mutatta meg, ami fegyvert szolgáltatott civilizációellenes harcához — most önmaga ellen forduló szigorral elveti azokat a fegyvereket, amelyek alkalmatlanoknak bizonyulnak a súlyosodó idő új harcaiban. Természetesen az új angol regényről rajzolt kép megváltozását a kor általános ízlésváltása és a szubjektív indítékok megváltozása mellett műfaji szempontok is indokolják. A *Hétköznapi és csodák* az esszé kötetlenebb módszereivel dolgozva szabadabban gyúrta a maga képére az egész XX. századi regényirodalom arculatát, és minden portrén csak az elméletét alátámasztó vonásokat rajzolta meg erőteljesebben. A *világirodalom története* — bár sokban őrzi az esszé jellegzetességeit — totalitásra és alaposságra való törekvésében, műfaji szükségyszerűség eredményeképpen minden esetben a teljes oeuvre megvilágítására törekszik, és felmutatja azokat a vonásokat is, amelyek cáfolják a csodaelmélet igazságait.

Halász Gábor 1941-ben — Szerb világirodalomtörténete születési évében — így vélekedett az új irodalmi törekvések modorra merevedéséről: „A kritikus hálátlan feladata, hogy erre figyelmeztessen, még ha régebbi ábrándjait temeti is vele.”⁵⁰ És eltemetve saját régebbi ábrándjait — Steinbeck remekműve kapcsán — hitet tett a „tetszhalott” realizmus feltámasztása mellett, amikor ezt vallotta a realizmusról: „Tudta, hogy nem jöhet nagy író, aki vele szakíthat, és tudta, hogy az igazán nagy újból napfényre hozza a titkot. Várta új urát és parancsolóját.”⁵¹ Azután a nagy realistákból, Tolsztoj és Hardy műveiből és Balzac példájából az igazságkeresés kérlelhetetlen fanatizmusával elkezdte fogalmazni az újra felfedezett realizmus titkát.

A világirodalomtörténet angol fejezetében Szerb Antal is eltemette „régebbi ábrándjait”, és Halász Gáborhoz hasonlóan, a harmincas évek nagy ízlésváltásának — amely elfordulva a húszas évek zömben szürrealista útkereséseitől ismét a mélyebb valóságábrázolás felé tájékozódik — megfelelően, megindult az új titok felfedezésének útján, amely fogódzópontot jelentett számára az „ordas eszmék” meglódult világában. Messzebből kellett indulnia, mint Halásznak, és ezért léptei bizonytalanabbak és tapogatózóbbak voltak, de kereste az irányt, még akkor is, ha eddigi műveiből sok mindent meg kellett tagadnia. Az élő irodalomról szóló fejezet bevezetésében csendül fel először a realizmus győzelmének, a „Neue Sachlichkeit” térhódításának elismerése. A realizmus győzelme előtt való fejéthajtás első eredménye az új Galsworthy-portré megváltozott hangvétele. Szerb most sem szereti a *Forsythe Sagát*, most is túlhaladottnak tartja Galsworthy sokszor a tények felszínéhez tapadó, apró-

⁴⁹ Uo. 894.

⁵⁰ HALÁSZ GÁBOR: A stilizálás alkonya. Válogatott tanulmányok. 546.

⁵¹ HALÁSZ GÁBOR: A realizmus titka. Szélgjegyzetek egy amerikai regényhez. 523—24. (Válogatott tanulmányok.)

lékos realizmusát, de jelentőségének arányában ismerteti a nagy angol család-regényt, és csupán az olvasó „tiszteletteljes fásultságának”⁵² említésével helyettesíti a hajdani gúnyos elítélést. Ugyanez a változás figyelhető meg Martin Du Gard realista regényfolyamának a *Thibault-családnak* a megítélésében. A *Hétköznapiak és csodák* szerzője még egyértelműen korszerűtlennek ítélte a francia író regényóriását, de a világirodalomtörténet önmaga illúzióit szertefoszlató Szerb Antala már megállapítja, hogy „a regény értékéhez nem férhet kétség”, és lehetségesnek érzi Halász „tetszhalottjának”, a realizmusnak a feltámadását: „Nem tudhatjuk, Du Gard regényóriása elkésett régi realista regény-e, vagy pedig egy újfajta realizmus kezdete.”⁵³ A Martin Du Gard- és Galsworthy-portré bizonytalan vallomásai már határozottabb körvonalakat nyernek Rey-mont nagy regényének, a *Parasztoknak* elemzésében, és — ismét egy angolszász író művének — Steinbeck *Érik a gyümölcsének* ismertetésében — ugyanúgy mint Halász tanulmányában — felcsillan a realizmus felsőbbrendűségének meghatott szentesítése: „Oly hatalmas és megrendítő alkotás, mint Zola *Germinalja*. Alig van új regény, amelynek szereplőit az ember ilyen jól megismerné és ennyire együtt szenvedne velük.”⁵⁴ A XX. századi kritikai realizmus egyes nagy teljesítményeinek elismerése mellett a világirodalomtörténet lapjain teljes fényükben felragyognak a XIX. századi regény nagy mestereinek remekei. Ugyanakkor azonban — ugyanúgy mint Halásznál — a realizmus újdonsült elismerésének attitűdje — a húszas évek játékos kísérleteiből való kiábrándulás után — egy klasszicizálódási folyamatnak a kezdetét jelzi, amely megcsillogtat eddig el nem ismert értékeket, de még mindig elsáncolja magát egy alapjaiban arisztokratikusan értelmezett irodalmi eszmény bástyái mögé.

A világirodalomtörténet lapjain megkezdte erényeivel és hibáival együtt is annyira gazdag életműve revízióját. Az angol regényről és általában a modern regényről rajzolt megváltozott képe egy új tájékozódás kezdetét jelzi, de utolsó szellemi erőfeszítései már belevesznek az apokaliptikus évek sötétségébe. Nem dolgozhatta már ki új esztétikai hitvallását, de a halál felé rohanó évek szorításában is mondani kezdte egy új, realista krédó első, még bizonytalan tételeit, amelynek további mondatait torkára forrasztotta a fasizmus.

⁵² Sz. A.: A világirodalom története. 806.

⁵³ Uo. 938—39.

⁵⁴ Uo. 945.

AZ ÍRÓ ÉS A HÁBORÚ

HEMINGWAY BESZÉDE AZ AMERIKAI ÍRÓK SZÖVETSÉGÉNEK II. KONGRESSZUSÁN, 1937. JÚNIUS 4-ÉN

Az író problémája nem változik. Ő maga változik, de problémája ugyanaz marad: hogyan írja meg az igazságot; miután megtalálta az igazságot, milyen módon közvetítse, hogy az olvasó személyes tapasztalatává váljék.

Mi sem nehezebb ennél, s ennek következtében az elismerés, akár korán érkezik, akár későn, rendszerint igen nagy. De ha az elismerés túl korán érkezik, úgy gyakran tönkreteszi az író. Ha pedig túl későn, az író valószínűleg elkeseredik. Néha azonban csak a halála után érkezik, s akkor már nem zavarja. De az igazsághoz hű, maradandó értékű írás megalkotásának nehéz volta miatt az igazán jó író mindig biztos a végső elismerésben. Csak romantikusok gondolnak arra, hogy ismeretlen mesterek maradnak.

Az igazán jó írók mindig megkapják az elismerést csaknem minden, részükről elviselhető kormányzati rendszertől. Csak egyetlen kormányzati forma van, amely nem tud jó írókat szülni, s ez a fasizmus. Mert a fasizmus a zsarnokok hazugsága. Az író, aki nem akar hazudni, nem tud fasizmusban élni vagy alkotni.

Mivel a fasizmus hazugság, irodalmi terméketlenségre van kárhozthatva. S ha letűnik, nem lesz történelme, kivéve a gyilkosságok véres történetét, ezt jól ismerjük, s néhányan saját szemünkkel láttuk az elhunyt hónapokban.

Az író megszokja a háborút, ha tudja miért és hogyan viselik. Ez komoly igazság. Meglepő felfedezni, mennyire hozzászokik az ember. Ha valaki nap mint nap kint van az arcvonalban, látja az állóháborút, mozgóháborút, támadást és ellentámadást, a halottak és sebesültek számától függetlenül mind ennek van értelme, ha tudja, miért harcolnak a katonák, s ha értelemmel harcolnak. Amikor az emberek saját hazájuk szabadságáért harcolnak idegen invázióval szemben, s amikor ezek az emberek barátaink, új és régi barátok, s amikor megtudjuk, hogyan támadták meg őket, s hogyan harcoltak kezdetben csaknem fegyvertelenül; ha figyeljük őket élni, harcolni és meghalni, megtanuljuk, hogy vannak a háborúnál rosszabb dolgok is. A gyávaság rosszabb, az árulás rosszabb, és az egyszerű önzés is rosszabb.

Madridban, ahol egy angol újságnak ötvenhét fontba, vagy mondjuk, 280 dollárba kerül hetenként a tudósító életbiztosítása, és ahol az amerikai tudósító biztosítás nélkül, heti hatvanöt dollár átlagbérért dolgozik, mi, a sajtó munkatársai az elmúlt hónapban tizenkilenc napon át figyeltük gyilkosságok végrehajtását. Ez a német tűzérés műve, s igen hatékony gyilkosság volt.

Mint mondtam, az ember megszokja a háborút. Ha valakit eléggé érdekel a háború tudománya, s ez nagy tudomány, és az emberi magatartás problémája veszélyes helyzetekben, akkor annyira elmerülhet benne, hogy visszataszító önzésnek tűnik, ha saját sorsát figyelembe veszi.

De senki nem szokja meg a gyilkosságot. És tizenkilenc napon keresztül, minden nap láttunk tömeggyilkosságot.

A totális fasiszta állam a totális háborúban hisz. Egyszerű szavakra lefordítva ez azt jelenti, hogy valahányszor vereséget szenvednek fegyveres erőktől, a fegyvertelen polgári lakosságon bosszulják meg magukat. Ebben a háborúban, november közepé óta vereséget szenvedtek Parque del Oestenél, vereséget szenvedtek Pardónál, vereséget szenvedtek Carabanchelnél, vereséget szenvedtek a Jaramánál, vereséget szenvedtek Brihuegánál és Cordobánál. S minden alkalommal, amikor vereséget szenvednek a harc-téren, a polgári lakosság meggyilkolásával próbálnak megmenteni egy különös dolgot, amit „becsületüknek” neveznek.

Ha mindezt leírnám, csak hányingert kapnának tőle. Gyűlöletet keltene. De mi nem gyűlöletet akarunk. Mi ésszel akarjuk megérteni a fasiszmus bűnös természetét, s azt, miképpen szálljunk vele szembe. Fel kell ismernünk, hogy ezek a gyilkosságok egy zsarnok, a fasiszmus nagy zsarnokának gesztusai. Csak egyetlen mód van a zsarnok lecsillapítására, ha jól elcsépelik, és a fasiszmus zsarnoksága most vereséget szenved Spanyolországban, amint Napóleon is vereséget szenvedett azon a félszigeten százharminc évvel ezelőtt. A fasiszta országok tudják ezt, s elkeseredettek. Olaszország tudja, hogy csapatai nem akarnak Olaszországon kívül harcolni, s pompás felszerelésük ellenére sem olyan jók, mint az új spanyol ezredek katonái. S vitathatatlan, soha nem lesznek olyan jók, mint a nemzetközi brigádok harcosai.

Németország rájött, hogy nem támaszkodhatik szövetségesként Olaszországra egy támadó háború során. Olvastam, hogy von Blomberg, Badoglio marsall társaságában megsemlélt egy lenyűgöző hadgyakorlat sorozatot, de más dolog a veleneyi síkon manőverezni, ahol nincs ellenség, s más dolog, ha kicselezik őket, s Brihuega és Trijueque között három hadosztályukat semmisítik meg a XI. és XII. Nemzetközi Brigád, s Lister, Campesino és Mera pompás spanyol csapatai. Más dolog bombázni Almeriát, és elfoglalni a védtelen, árulóktól feladott Malagát, s megint más hétezer katonát veszíteni Cordoba előtt, és harmincezeret a Madrid elleni sikertelen támadások során.

Azzal kezdtem, mennyire nehéz jól és igazat írni, s hogy elkerülhetetlenül elismerésben részesülnek, akik ezt elérik. De háború idején, s most, akár tetszik, akár nem, háború idején élünk, felfüggesztették ezt az elismerést. Háborúban nagyon veszélyes megírni az igazat, és nagyon nehéz megtalálni az igazságot. Nem tudom pontosan, hány amerikai író indult el keresésére. A Lincoln zászlóalj sok harcosát ismerem. Ők azonban nem írók, csak levélírók. Sok angol író elment. Sok német író elment. Sok francia és sok holland író elment, s amikor egy ember elmegy a háborúba, hogy megkeresse az igazságot, halált találhat helyette. De ha tizenketten elmennek, és csak ketten térnek haza, az általuk hozott igazság lesz az igazság, és nem az a hamis szóbeszéd, amit mint történelmet, sutba vágunk. S hogy az igazság megkeresése megérdemel-e bizonyos kockázatot, azt az íróknak kell eldönteniök. Bizonyára kellemesebb időtöltés, ha tudálékosan elvi kérdésekről vitatkoznak. S mindig találnak új eretnokségeket, új bukásokat, csodás elméleteket és romantikusan elveszett vezéreket, akik nem dolgozni akarnak azért, amiben szavakban hisznek, hanem csak vitatkozni és pozíciókat megtartani, olyan mesterien kiválasztott pozíciókat, melyek megtartása nem igényel nagy kockázatot. Pozíciókat, melyeket írógéppel kell megtartani és töltőtollal megszilárdítani. De most, és mostantól kezdve sokáig, minden író számára van háború, aki el akar menni tanulmányozására. Sok mód van arra, hogy az író elmenjen oda. S utána lehet, hogy lesz elismerés. De ez ne zavarja az író lelkiismeretét. Mert az elismerés sokáig nem érkezik meg. És nem kell túlságosan aggódnia sem miatta. Mert lehet, hogy Ralph Foxhoz és másokhoz hasonlóan, már nem lesz ott, hogy az elismerést fogadja.

(Fordította : Kovács József)

T. BALTAY ILDIKÓ

HEMINGWAY AZ IRODALOMKRITIKA TÜKRÉBEN

Ernest Hemingway művészetének a forrásai azok az ellentmondó és bonyolult kérdések, melyeket napjaink vetnek fel. Nemzedékének sok reményét, illúzióját, vágyát öntötte maraqlandó alkotásokba. Az „elveszett nemzedék” vissza-visszatérő motívumai: az igazságtalan háború, az értelmetlen halál bizonyíttják, hogy Hemingway mennyire világosan látja a burzsoá demokrácia csődjét a két világháború között, milyen közvetlen módon tapasztalja, hogy e gépesített század megingatja a civilizáció alappilléreit. A probléma felvetése azonban könnyebbnek bizonyult, mint a megoldás. Az ellentmondások kusza zűrzavarában Hemingway sem látott mindig tisztán.

Több évtizedes irodalmi munkásságát a legnagyobb siker koronázta. Az *öreg halász és a tenger* megjelenése után 1954-ben Nobel-díjjal tüntették ki „erőtéljes, a jelenkori elbeszélő művészetben mintaszerű művésziességéért”.

A „Csak egyet akarok: jól írni” elv megvalósításának módjáról, írói műhelytitkairól a húszas évek vége felé Hemingway így nyilatkozott: „Leírni, amit látok és érzek a legjobban és legegyszerűbben, ahogyan csak tudom.”¹

A különböző időben és helyen közölt nyugati értékelések e szándék sikeréről általában csak felső fokon szólnak. A kritikusok megállapítása szerint Hemingway az első, aki levetkőzte az amerikai stílust, lehántotta szentimentalizmusát, cifraságait, felszínes művésziességét, s akinek lírája fegyelmezett, őszinte előadásmódja klasszikusan egyszerű, arányérzékében is tökéletes. Ugyanakkor azt is aláhúzzák, hogy játszi könnyedséggel bánik a nyelvvel, s bravúros gondolatközlő technikájának nincs párja. Nyelve hatásos egyszerűsége ellenére sem veszítette el frissességét. Ez a kifejezőmód olyan sajátos és vonzó, hogy a nyugat-európai irodalomban egész iskolát teremtett.

E hatás áldásos és káros oldalát fejti ki Ivan Kaskin Hemingway-ről írt tanulmányában, s részletesen elemzi a nagy amerikai író művészetét, aláhúzza vitathatatlan érdemeit.² Halál, szerelem, erőszak — ezek szerinte műveinek központi problémái. Korábbi hősei nagy erejű, gyenge akaratú emberek, Az *öreg halász és a tenger* egy gyenge alkatú, de belső erőből duzzadó öreg életútjának legheroikusabb időszakát örökíti meg.

Kaskin végig kíséri Hemingway fejlődését ifjúkori próbálkozásaitól érett alkotásáig. A nagy íróknak nemcsak nagy mestereknek, hanem nagy embereknek is kell lenniök, akiktől nem idegen a humanizmus, sőt szükségszerű, mint az élet és a harc, állapítja meg Kaskin, majd hozzáfűzi, hogy Hemingway-nek sok vonatkozásban azonban még sem sikerült lehetőségeit kihasználnia, hogy korszakának nagy emberévé váljon. Hemingway, ha időnként el is szakad a régi világtól, s vállvetve halad az új világ harcosai-

¹ CARLOS BAKER: Hemingway the Writer as Artist. Princeton, New Jersey, Princeton University, 1956. 54.

² IVAN KASKIN: H. ou la mort vaincue. (Littérature Soviétique, 1956. 7. 163—174.)

val, nem vonja le a maga számára a végső következtetést. Hemingway nem ismeri azokat az embereket, akik saját érdekeikért szervezkednek és idegen számára igazságukért vívott harcuk. Spanyolországban megismerte a fasizmus minden válfaját, a vereség után átélte annak minden borzalmát. Egyik hőse szájába adja Brecht szavait: „Az a legfontosabb, hogy az emberek megtanuljanak gondolkodni . . . Az embert meg lehet semmisíteni, de legyőzni soha nem lehet.” Hősei egyedül vívják harcukat, magányos sport- vagy rekordemberek, minden cél nélkül. Ez az anarcho-individualista felfogás akadályozza meg végső soron abban, hogy teljesen bekapcsolódjék az új világért vívott harcba, bár azzal is az amerikai életforma ellen protestált, hogy nem tért vissza hazájába.

A szovjet kritikus magáévá teszi Italo Calvino nézetét. Calvino Hemingway életfilozófiáját és világképét elemezve rámutat arra, hogy világnézetének hiányosságai a minduntalan felbukkanó brutális turista-filozófiájában öltenek testet. Kaskin megállapítja, hogy Hemingway stílusának éppen annyira magasztalt formai bravúrai toborozzák irodalmi zászlaja alá a dekadencia híveit. Ivan Kaskin tanulmánya reális, túlzásoktól mentes: Hemingway alkotásait nyomon követve igyekszik a politikai, történelmi cseményeket, az írók ért hatásokat mérlegelve művészetének nagyságát és korlátait megmagyarázni, s egyben rámutat arra is, hogy a nagy amerikai író stílussteremtő képessége szinte egyedülálló. Amikor megfélelkezik a l'art pour l'art-ról, akkor mutatkozik a legnagyobb mesternek.

Az írók élményei és tapasztalatai alakítják. Az ifjú Hemingway-nek mindkettő bőven jut osztályrészül. Az itáliai fronton a háború borzalmi a maguk nyers, brutális valóságában tárulnak szeme elé. Hadi tudósítóként igyekszik felhasználni mindazt, amit még fiatal újságíróként otthon tanult. „Az egyszerű dolgokról egyszerűen írni” megvalósítása azonban a háború utáni években éppenséggel nem volt gyerekjáték. Az ellenséges, szétrombolt világ szociális ellentétekkel terhelt, a háborús trauma zátonyra futtatta a fiatal nemzedéket. A húszas évek kezdetének fiatal íróit azok a modern eszmék vezették, melyeknek Párizs ekkoriban kezdett Mekkájává válni. Hemingway is itt telepszik meg egy időre.

Ama hatások eredményeképpen, melyek a francia fővárosban érték, egyre inkább kibontakozik írói egyénisége, a párizsi irodalmi központban szomjasan issza a rég áhított művészi benyomásokat.

Young szerint, aki nyomon követi írói fejlődését, a fiatal stiliszta három tanítómester: Gertrude Stein, Sherwood Anderson és Ezra Pound nyomdokain halad.³ Prózái stílusának egyetlen példaképe Sherwood Anderson. Pound Flaubert-hez vezeti el, tőle tanulja a jelzők mellőzését, míg Stein az ismétlések használatára hívja fel figyelmét.

Az első költői kísérleteket hamarosan próza követi. *Up in Michigan* (Fent Michiganben) c. elbeszélése stílusának egyszerűségével Anderson és Stein művészetére emlékeztet. Hemingway nevét Nick Adam kalandjai tették ismertté. Jellemző stílusbeli sajátosságuk az objektivitás, az érzelmek tökéletes hiánya, a hihetetlenül kimért és egyszerű próza.

Párizsi tanulóéveiről írja: „Akkoriban megkísértem az írást, s a legnagyobb nehézségét abban leltem, hogy visszaadjam, mit is érez az ember. A másik nehézség abban állt, hogy visszaadjam, ami a cselekményben valóban megtörténik.”⁴

Ebben az időben működik Párizsban a „primitívek köre”, melynek vezére Gertrude Stein. Stílusok hasonlósága azt bizonyítja, hogy Hemingway sokat tanult tőle. Stein már korábban megkísérli, hogy a primitív emberek belső világát megragadja és prózában

³ PHILIP YOUNG: Ernest Hemingway. Eugen Diderichs Verlag, 1954. 200.

⁴ Uo.

megörökítse. Ekkor dívott a primitív néger szobrászat, és Stein barátja, Picasso is ekkor tért át az absztrakt művészetre. Stein híres könyve a *Three Lives* (Három élet, 1909.), mely egy Melanctha nevű néger lány nevezetes története, feltűnően hasonlít Hemingway későbbi stílusához.

Hemingway stíluskeresésében e könyv döntő szerepet játszik. Jól fel tudta használni Stein szenvtelen ábrázolásmódját a brutalitások leírásában: csak érinteni a dolgokat a maguk valóságában, anélkül, hogy az érzelmeket is kifejezésre juttatnánk; a cselekményt és a tényeket kell bemutatni, melyek az érzelmeket előidéztek.

Hemingway elsőrendű feladatának tekintette, hogy a prózában a mindennapi köznyelvet az irodalmi nyelv szintjére emelje. Ilyen fáradozása — mint mondani szokták — „már a levegőben lógott”. Az imagisták manifestumát — akiknek hajdani vezére Ezra Pound volt — Hemingway magáévá tette. Ennek az áramlatnak képviselői célul tűzték ki, hogy az irodalomban a mindennapi nyelvet alkalmazzák, s minden alkalommal megkeressék az adott helyzetre legjellemzőbb kifejezést. Képekben akartak írni, s a részleteket pontosan feljegyezni „bizonytalan általánosságok” nélkül: „keményen és világosan”, koncentráltan, s ehhez a téma teljes szabadságát követelték. Hemingway sokkal gyorsabban elsajátította prózájában ezeket az elveket, mint maguk a megfogalmazók.

Még Steinnél és az imagistáknál is maradandóbb hatást gyakorolt Hemingway-re Joyce, akinek befolyása a *Búcsú a fegyverektől* (A Farewell to Arms) és a *Gazdagok és szegények* (To Have and Have Not) c. munkáján érződik elsősorban. E könyvek írásmódja rokon a modernisták műveivel. Hemingway vonzódása az újhoz, amelynek során gondolatait a tárgyilagosság, az egyszerűség, az elmélyülés, a lakonikus stílus, a tömör nyelvi kifejezés és a párbeszéd jellemzi, ismétlésekben és felkiáltásokban is megnyilvánul. Minden más írónál ez az érthetőség rovására menne, nem így Hemingway-nél! Nem hiába állapította meg róla Stein: „Modernnek látszik, mégis múzeumszagot áraszt.”

Műveiben fellelhetők irodalmi elődei. A klasszikusok tanulmányozása során Shakespeare, Flaubert és Kipling műveit nemcsak gyakran forgatta, hanem sokat is tanult tőlük, s éppen ezért művészete a klasszikus és modern szerencsés ötvözete. Legnagyobb feladat számára a közlés igen nehéz technikája. Férfias és eredményes harcot vív ezzel a problémával, s ebben példaképül Mark Twain lebeg szeme előtt.

Young könyve is megállapítja: Hemingway az egész modern amerikai irodalmat egyetlen könyvtől, Mark Twain *Huckleberry Finn*jétől származtatja. Ezt a felületes és kissé túlzó megállapítást általában úgy értékelik, hogy a természetes, irodalom alatti társalgási stílusnak *Huckleberry Finn* az eredete. A ritmusnak, a szókinésnek és mondatfelépítésnek az az egyszerűsége, mely Hemingway stílusát is áthatja, jellemző Mark Twain regényére is. A *Huckleberry Finn* életszerűsége, világossága és friss közvetlensége törekszik.

Nem helytálló az a megállapítás, hogy Hemingway az ismétlések használatát csak Gertrude Steintől tanulta. Ez már a *Huckleberry Finn* feltűnő stílusbeli jegye. Az erőszakos cselekedetek objektív, kommentár nélküli ábrázolása inkább Mark Twain sajátja, mint Steiné. A *Huckleberry Finn* sok erőszakos cselekedetét az író szenvtelen tárgyilagossággal, minden kommentár nélkül tárja az olvasó elé annak az elvnek alapján: hogyha egy brutális epizódot a maga meztelen valóságában mutatunk be, hatásosabb, mint bármely szerző bármely kommentárja. Az az epizód pl., mikor a Boggs nevű részeg embert lelövik, Hemingway korai műveiben is visszhangra lel a görög miniszter kivégzésekor, aki az ítélet végrehajtását fejtérdére hajtva egy víztócsában várja.

Twainhez hasonlóan Hemingway sem tesz semmi erőfeszítést, hogy anyagát rendezze, feldolgozza, analizálja. Az események felsorolása sztereotip, látszólag teljesen művészietlen.

Hemingway szellemi elődei, Mark Twain és Stephen Crane is megkísérelték a dolgokat olyan közvetlenül szemlélni, mintha még soha nem fedezték volna fel azokat. Az volt a meggyőződésük, hogy a szemlélet tökéletes becsületessége új, eredetibb, mint a hamis klisék és közhelyek. E törekvés eredményeképpen megszületett egy koncentrált, ragyogó, új prózastílus, mely egyszerű, világos és tömör. A pontos nyelv eleven és érzékletes benyomásokat közvetít.

Crane műveiben ugyanaz a ritmus lüktet, mint a híres Hemingway-i dialógusokban. Az *Indian tabor* c. novellájában a fiatal Nick apja kíséretében borzalmas események szemtanúja. A zsebkéssel végrehajtott császármetszés közben az indián férj borotvával öngyilkosságot követ el. Hazafelé menet a fiú és az apja között lezajló párbeszéd minden érzelmi megnyilvánulástól mentes: — „Sokan megölik magukat, papa? — Nem nagyon sokan, Nick. — Sok asszony? Asszonyok nem nagyon... — Nehéz meghalni, papa? — Nem, azt hiszem, elég könnyű, Nick. Minden attól függ... — Kora reggel a tavon, a csónak farában, míg apja evezett, biztosan érezte, hogy ő sose fog meghalni.”

Ez az elbeszélés sok egyéb művével együtt jéghegy-elméletének ragyogó mintája. Hemingway — nagyon jellemzően — a jó írói munkásságot jéghegyhez hasonlíttja. A jéghegynak nagy tömege rejtve marad a felületes szemlélő számára, csupán a türelmes kutatónak nyújt tökéletes látványt. „Egy szerző, aki tárgyának tökéletes ismeretével rendelkezik, megengedheti magának, hogy sok mindent elhagyjon, amit az olvasó ennek ellenére olyan erősen átérez, mintha az író kifejezetten ábrázolná.”⁵

Hemingway stílusával sok könyv, tanulmány foglalkozik. A legrészletesebb és legtalálhatóbb megállapításokat Young könyve tartalmazza. Hemingway dialógusai arról tanúskodnak — írja Young —, hogy az író hallása nagyon kifinomult az emberi beszéd csengése iránt, éppen olyan érzékeny, mint az állatok szaglóérzéke. Füle felissza a jellemek akcentusát és különlegességeit. Párbeszédei lakonikusan rövidek. A múlt időnek szokásos kifejezőmódja a „mondani” nem fordul elő nála; az olyan szavakat, mint: „megállapítani, biztosítani, kifejezni, vélni” gondosan kerüli.

Dialógusai az abszolút hihetőség ellenére a tényleges emberi beszédnek nem egyszerű visszaadása. Ha ez így volna, csupán egy hordozható felvevő készülékre lenne szükség, s a szalag lehallgatása kevés embert érdekelne. Hemingway párbeszédei ezzel szemben kiküszöbölnek a beszédből minden olyan elemet, amely nem szükséges, nem tipikus. Nyelve a művészi fogások olyan mesteri felépítése, amely ugyan a valóság erejével hat, melyet azonban a valóság mégsem tár ilyen tökéletes formában elénk. Az általa használt szavak többnyire rövidek és közismertek, s ezekkel szigorúan és takarékosan bánik. Tipikus mondatai egyszerűek. Több kijelentő mondatot kötőszóval kapcsol össze; alárendelt mellékmondatot ritkán használ. Ezáltal friss, világos, tiszta, közvetlen a stílusa és néha szinte monotonnak hat. Tekintete a lényegtelen felett elsiklik, de amin megakad, azt nagyszerűen ragadja meg.

Hemingway stílusa azt fejezi ki, amit mondani akar. Szigorú önuralma fegyelmezett mondatokban nyilvánul meg. A próza a meztelenség benyomását kelti, mert a hős számára az életben is sok minden nyers. Műveinek központi témája az erőszak és a fájdalom. Stílusa ennek adekvát kifejezése: az életet rövid pórázon kell tartani, mert vad és különben elveszítjük uralmunkat felette.

Ezt az elméletet az a tény is megerősíti, hogy Hemingway stílusát éppen akkor fejlesztette és tökéletesítette, amidőn egyéniségét is kimeríthetetlenül átalakította: olaszországi belső összeomlása után. Nem véletlen, hogy a két időpont egybeesik. Lassú gyógyulását jelezte, hogy olyan prózát alkotott, amelyben a dolgokról úgy tudott írni,

⁵ H. STRESAU: Ernest Hemingway. Colloquium Verlag, Berlin, 1958. 88.

ahogy a lelke mélyén érezte azokat. Midőn pedig urává lett problémáinak, mint Robert Jordan, stílusa enyhébbé, kevésbé összeszedetté és szélesebb hömpölygésűvé vált.

E cikkben futólag érintett könyvek, tanulmányok mindegyike értékes részeket fűz a kialakulatlan, vázlatos Hemingway-képhez. Carlos Baker könyve adatainak mennyiségével és pontosságával tűnik ki; Herman Stresau Hemingway-t, az embert akarja közelebb hozni, míg Philip Young részletes stílselemzése segít lemérni a Hemingway-i stílus újdonságát és nagyságát. Azonban mindhárom könyv nélküli a fogalommal vált „kemény írásmód” jellegzetességeinek feltárását, és egyik könyv sem ad kielégítő képet az író politikai és művészi fejlődésének kölcsönhatásáról.

Pedig, ahogy Ivan Kaskin szovjet kritikusnak 1959-ben megjelent kitűnő tanulmánya is aláhúzza: Hemingway úgy ír, ahogy él. Munkásságának alapja a való élet művészi ábrázolása. Ha egy időben le is tért erről az útról, és a maitres de la décadence elveit követte, megtorpanása csak időlegesnek mutatkozott. Műveinek többségében a valóság vezetett tollát. Alkotásai a külvilág szemében láthatóvá teszik belső ellentmondásait. Egyre inkább az „egyszerű, tiszta próza” felé törekszik, amely minden felesleges cifrázástól, külső sallangtól mentes. Írásainak művészetlensége és szenvtelensége csak külsőleges. Győzedelmes alkotásának titka a tiszta művészi átélés, mely hozzásegíti, hogy bolyongással és kerülővel ugyan, de megtalálja a helyes utat.

WILLIAM FAULKNER BESZÉDE STOCKHOLMBAN A NOBEL-DÍJ ÁTVÉTELE ALKALMÁBÓL

Ugy érzem, ez a kitüntetés nem engem illet, mint embert, hanem művem, egy életnek az emberi szellem verejtékében és vajadásában végzett munkáját, amelynek célja nem dicsőség vagy haszon, hanem hogy valami olyat teremtsen az emberi szellem anyagából, ami nem létezett azelőtt. Így hát ez a díj csak letétben van nálam. Nem lesz nehéz anyagi részének olyan rendeltetést találni, amely méltó eredetének jelentőségéhez és céljához. De a megtiszteltetéssel is szeretném ezt tenni, felhasználva az alkalmat, mint olyan magaslatot, ahonnét meghallgatnak azok a fiatal férfiak és nők, akik már eljegyezték magukat ezzel a gyötrellemmel és robottal, s akik között már ott van az, aki egy nap itt fog állni, ahol most én állok.

A mi tragédiánk ma egy általános és egyetemes félelem, amelyet oly régóta szenvedünk, hogy már el is viseljük. Nincsenek többé szellemi problémák. Csak egy kérdés van: mikor fogok levegőbe repülni? Ennek következtében a ma író fiatal férfi vagy nő elfeledkezik az önmagával konfliktusban levő emberi szív problémáiról, pedig e nélkül nincs jó írás, mert csak erről érdemes írni, csak ez éri meg a gyötrelmet és a verítéket.

Újra meg kell őket ismernie. Meg kell értetnie önmagával, hogy valamennyi közt a leghitványabb dolog, ha valaki fél; s miután ezt megértette önmagával, örökre el kell felejtenie, műhelyében nem hagyva teret másnak, csak a szív régi valóságainak és igazságainak, a régi egyetemes igazságoknak, amelyek nélkül bármely történet mulandó és pusztulásra ítélt: a szerelemnek és a tisztességnek és a szánalomnak és a részvétnek és az áldozatnak. Amíg ezt meg nem teszi, átok lesz munkáján. Nem szerelemről ír, hanem paráznaságról, vereségekről, amelyekben senki sem veszít semmit, ami értékes, győzelmekről, amelyekből hiányzik a remény, s ami a legrosszabb, a szánalom és a részvét. Bánata nem fog csontig hatolni, sebhely nem marad utána. Nem a szívről ír, hanem a mirigyekről.

Amíg meg nem ismerkedik újra ezekkel a dolgokkal, úgy fog írni, mintha egyedül állna, s az ember pusztulását szemlélné. Nem hiszek az ember pusztulásában. Elég könnyű azt mondani, hogy az ember halhatatlan, egyszerűen mert fennmarad; hogy amikor a végítélet utolsó bimbója is elkondult és elhalt az utolsó pusztza szikláról, amelyet az utolsó vörös és haldokló estében többé nem ostromolnak a hullámok, egy hang még akkor is lesz: az ő vékony és kifulladásos hangja, még mindig hallhatóan. Ezt nem fogadom el. Hiszem, hogy az ember nemcsak hogy fennmarad, de győzedelmeskedni is fog. Nem azért halhatatlan, mert csak neki van valamennyi teremtmény között kifulladásos hangja, hanem mert lelke van, szelleme, amely részvétre és áldozatra és kitartásra képes. A költőnek és az írónak az a kötelessége, hogy ezekről a dolgokról írjon. Az ő kiváltsága, hogy segítse az embert fennmaradni szívének felemelésével, azzal, hogy emlékezetébe idézi azt a bátorságot és tisztességet és reményt és büszkeséget és részvétet és szánalmat és áldozatot, amely múltjának dicsősége volt. A költő hangja csak szólhat az emberről, egyike lehet azoknak a támaszoknak és pilléreknek, amelyek segítik, hogy fennmaradjon és győzedelmeskedjék.

(Fordította : Sarbu Aladár)

WILLIAM FAULKNER ÉS AZ AMERIKAI DÉL

Faulkner az *Absalom, Absalom!* című regénye bevezetésében rajzolta meg híres térképét Yoknapatawpha Countyról. A képzelete teremtette ezt a birodalmat, mégis ezer szállal fonódik össze az Egyesült Államok valóságos déli vidékével. „Yoknapatawpha County, Mississippi, területe 2400 négyzetmérföld. Lakossága: 6298 fehér és 9313 néger. Kizárólagos tulajdonos és birtokos William Faulkner.”¹ Székhelye Jefferson.

Ez Faulkner világa. Majdnem minden írásának színtere Yoknapatawpha County, amelynek valóságbeli megfelelője a Mississippi államban levő Lafayette kerület, a gyapot és dohányföldekben gazdag delta-vidék. A fiktív Jeffersont az amerikai Oxford városkával, az író állandó lakóhelyével szokták azonosítani. A művekből jól megismerhetjük Jeffersont, romlásnak indult ódon házaival, főterén börtönével, poros útjaival, szinte halljuk a tereken átvonuló lovasok patáinak zaját. És nem messze a nagy folyó, a sima, mély, de áradáskor heves, vad és pusztító. Faulkner írásaiból ismerőseinkké válnak a Dél egymásután következő generációi: indiánok, néger rabszolgák, ültetvényesek, a polgárháború katonái, veteránjai, előkelő idős hölgyek, prédikátorok, jogászok, farmerek, kollégiumi diákok, fegyencek és a vidék jellegzetes alakjainak százai. Faulkner az amerikai Dél Balzacja akart lenni: aki az *Emberi komédiához* hasonló, összefüggő, azonos hősökkel benépesített regény-világot teremtett. Nincs író, aki hozzáfoghatóan tudná megjeleníteni a déli államok szépségét és sivárságát és a szegényletes valóságot, amelyet a világnak ezen a pontján a négerék és fehérek egymáshoz való viszonya jelentett. Igazán jól és hitelesen csak erről a vidékről tud írni, amint elhagyja a magateremtette tájat, alakjai elhalványulnak, mint a háború ellen tiltakozó: A *Fable* és a korai *Soldiers' Pay*. Kísérletei, hogy eltávolodjon a Dél jellegzetes figuráitól — rendszerint kudarcot vallanak, mint például *Pylon* című regényében. Az itt meglevenített ejtőernyősök és berepülő-pilóták lelkivilága távol áll Faulknertől.

Az a kevés, amit családjáról és gyermekkoráról tudunk, önéletrajzi eredetűnek mutatja művei jó részét. New Albany-ban (Mississippi) született. Dédnagyapja Észak-Mississippi vidékének legendás alakja, a Polgárháború egyik portyázó szabadcsapatának az ezredese. Nagyapja jogász, bankár, majd államügyész. Nyilvánvalóan a dédapa és nagyapa alakja elevenedik meg a *Sartorisban*, a *The Unvanquishedben*, mint Colonel Sartoris és Bayard Sartoris. Részei ők a déli legendának és fontos szerepet játszanak a Yoknapatawpha sagában. De megjelennek az ősök a *The Sound and the Furyban* ábrázolt Compson család tagjai között éppúgy, mint sok más történetében.²

Faulknernak nemegyszer feltették a kérdést, hogy folytatott-e történelmi stúdiumokat a Polgárháborúról vagy a Déltől általában. Válaszaiban mindig hangsúlyozta,

¹ *Absalom, Absalom!* New York; Random House. 1936.

² WILLIAM VAN O'CONNOR: William Faulkner. University of Minnesota Press, Minneapolis. 1959.

hogy ismeretei közzájön forgó elbeszélésekből és családi hagyományból erednek, a történelemmel csak nagyon keveset foglalkozott. Nem kronologikusan egymás mellé helyezett cselekményfonalak, történelmileg pontos körülmények felsorolása található tehát műveiben, amelyek a Dél fogalmát megalapozzák és meghatározzák. Ezek másodrendű szerepet töltenek be. Az ő alkotásaiban emberi és erkölcsi valóság a Dél, dimenziói valamiképpen szellemi vonatkozásúak. Műveinek alapkonceptiója Dél nagy családjainak története. Ősek elragadták a földet az indiánoktól, hogy tartós rendet teremtsenek, kísérletük azonban „átkozott” volt, rabszolgassággal vert. A Polgárháború megszüntette ezt a tartósnak szánt rendet. De a győztes északi államok nem tudtak élni a kivívott győzelemmel, a támadt úrt képtelenek voltak kitölteni egészséges elemekkel. Egy új kizsákmányoló osztály támadt a birtoknélküli fehérekből, az ún. „poor white”-okból, akik, ha lehet, még fokozottabban fajgyűlölők, mint a Sartorisok és a Sutpenek. Az új körülmények között a régi nagy családok leszármazottai degenerálódnak. Bár Faulkner feltárja minden bűnüket és eltévelyedéseiket, mégis bizonyos rokonszenvenvel szemléli őket. Az új birtokosokat a Snopes-ok képviselik, akik az ellenkező utat járják meg és meghódítják Jeffersont.

Faulkner a *Sartorisban*³ teremti meg a „Deep South”, a messze Dél legendáját, itt kezdi meg a régi idők patriarchalizmusának idealizálását, a nagy déli családok egymásután következő generációinak ábrázolását. Az amerikai kritika szerint Faulkner a kezdeti próbálgatások, a *Soldiers' Pay* és a *Mosquitoes* után a *Sartorisban* talál magára. Kétségtelen, hogy könyvének forrása saját családja története, a főszereplő Bayard Sartoris a legendás dédnagyapának alakját idézi. A Sartoris-szal párhuzamosan született a *The Sound and the Fury*,⁴ a Compson család hanyatlásának krónikája. A történet számai visszanyúlnak egészen 1699-ig, a regény maga csak az 1910. június 2-tól 1928. április 8-ig terjedő időt öleli fel, a Compsonok utolsó generációjának krónikáját. Tipikus déli „story” ez, telve borzalmakkal, degenerálódással, vérfertőzéssel. Az események középpontjában az alkoholista ügyvédnek, Mr. Compsonnak és Mrs. Compsonnak a gyermekei állnak, Constance, Quentin, Jason és az idióta Benjy. A mesteri felépítésű regény legsikerültebb alakja Benjy, akiben a világ széteső képével ismerkedünk meg. Az egyetlen egészséges szereplő Dilsey, a tisztességes, idős néger nő, Benjy odaadó gondozója. Dilsey, Faulkner egyik legemlékezetesebb néger ábrázolása. A történetet a Compson testvérek egymásutáni vallomásaiból, emlékezéseiből, belső monológjaiból ismerhetjük meg, egy jelentős részt a gyengeelméjű Benjy széttagolt gondolatsoaraiban kapunk meg. Az *As I Lay Dying*⁵ két szinten mozgó történet: Addie Bundren túlvilági utazása a Styx folyón, ill. egy Mississippi-menti farmer család naturalista története. A meghökkentő virtuozitással megírt regény minden bizarrsága ellenére is számos részletében az amerikai Dél szegény farmer családjainak hiteles rajza.

A *Sanctuary*⁶ tetto Faulkner híressé. A regényben egy gazdag lány, Temple Drake hamis tanúvallomása nyomán egy ártatlan embert gyilkosság vádjával kivégeznek. Talán ebben az írásában mutatja meg legélesebben Dél vezető társadalmi osztályának túlélhetőségét, romlottságát. Itt már nyoma sincs annak a szimpátiának, amellyel a múlt századi történetekben szemléli a nagy családokat.

A *Light in August*⁷ (Megszületik augusztusban) csak térben és hangulatban kapcsolódik a Yoknapatawpha ciklushoz, cselekményét tekintve önmagában zárt

³ Sartoris. New York; Harcourt, Brace, 1929.

⁴ The Sound and the Fury. New York, Jonathan Cape and Harrison Smith, 1929.

⁵ As I Lay Dying. New York, Jonathan Cape and Harrison Smith, 1929.

⁶ Sanctuary. New York, Jonathan Cape and Harrison Smith, 1931.

⁷ Light in August. New York, Harrison Smith and Robert Haas, 1932.

egész, elmaradnak benne az egyéb művekben gyakran nagy figyelmet kívánó történelmi, déli mitológiai utalások. A regény tíz augusztusi nap alatt játszódik, a félvér Christmas gyilkosságától kegyetlen haláláig. Ennél azonban fontosabb a regény múlt ideje, amelynek csak függvénye a jelen. Itt sem nehéz felfedezni a szimbolikus elemeket: Christmas karácsonyi születése és 33 éves korában bekövetkező erőszakos halála igazolja ezt a feltevést. A félvér Christmast csúfos körülmények között, „hazafiságból” meggyilkoló Percy Grimm, Faulkner szerint is a korai nácizmust jelképezi.⁸ Egyedül Lena Grove és Byron Bunch idillikus kapcsolata mutat némileg vigasztalóbb képet ebben a sötét déli világban. Az *Absalom, Absalom!* egy ültetvényes család történetét mutatja be a Polgárháború előtti és utáni események tükrében. A regényben a cselekmények nem időrendi sorrendben követik egymást, ezért Faulkner a jobb érthetőség céljából, külön kronológiai és családfa összeállítást is közölt. A *The Unvanquished*⁹ öt elbeszélést tartalmaz, amelyeket csupán az fűz össze, hogy mind a Sartorisokról és a Polgárháborúról szól. Az *Intruder in the Dust*¹⁰ egyik legjellemzőbb példája Faulkner néger szimpátiájának. A *Go Down, Moses* ciklusból jól ismert Lucas Beauchamp alakja is megjelenik, ő az, aki nem fogadja el a négerek és mulattok számára kijelölt alsóbbrendűség szerepét.

Az amerikai kritika hosszú ideig nem ismerte fel William Faulkner igazi jelentőségét, műveiben csak különlegességet, egzotikumot láttak. Ted Robinson, az ismert amerikai kritikus Faulkner alkotásait a perverz szépségek világának nevezi. Európai felfedezői azonban megelőzték az amerikai kritikusokat. A *Sanctuary* elé André Malraux írt előszót, Jean-Paul Sartre pedig hosszú tanulmányban foglalkozik Faulkner munkásságával, Proust-hoz hasonlítja. Amerikában csak 1950-től, a Nobel-díj odaítélésétől kezdve foglalkoznak behatóbban műveivel.

Az amerikai baloldali kritika a déli mítosz bírálatára fordítja a fő figyelmet. Például Sydney Finkelstein, a *Mainstream* kritikusa,¹¹ negatív oldalát emeli ki, Faulkner *Hamletjét*¹² magyarázva. A régi arisztokraták, akiknek gazdasága rabszolgamunkára épült, elvárták, hogy rabszolgáik atyjuknak tekintsék őket. Aztán jött a Polgárháború, és a „materialista északi hordák” leverik a bátor gentryket. A kulturálatlan „fehér szegények” kerekednek felül, s ők birtokolják a hatalmat, a pénzt. A mítosz szerint a néger rabszolgák boldogtalanok lesznek, mert nem kívántak szabadok lenni, hiszen rosszabban megy a soruk, amióta a fehér ember nem viseli gondjukat. Finkelstein úgy véli, hogy Faulkner nem foszlatja szét ezt a mítoszt s ideológiája így gyengíti művei társadalmi igazságát.

A szovjet kritika új elemeket visz Faulkner munkásságának megítélésébe. Romanova egyik tanulmányában rámutat arra, hogy Faulknerrel, a legnagyobb amerikai prózaírók egyikéről már számos munka jelent meg, kritikusi azonban szó nélkül elmentek művészetének egyik legfontosabb vonása: háborúellenes magatartása mellett.¹³ A háborúellenes művek közül az *A Fable* emeli ki.¹⁴ A regény biblikus analógia. Faulknernél azonban e formai megoldás, a hasonló felépítésű regényektől eltérően, nem az emberi sors tragikumának hangsúlyozására szolgál, hanem az értelmetlen és kegyetlen háborúval szembeálló katonák bátorságát tükrözi.

⁸ WILLIAM VAN O'CONNOR: William Faulkner. University of Minnesota Press. Minneapolis. 1959. 21.

⁹ *The Unvanquished*. New York, Random House, 1938.

¹⁰ *Intruder in the Dust*. New York, Random House, 1948.

¹¹ *Mainstream*, 1962. 8. sz.

¹² *The Hamlet*, New York, Random House, 1940.

¹³ Inosztannaja Literatura, 1955. 6. sz.

¹⁴ *A Fable*. New York, Random House, 1954.

Orlova és Kopelev, a teljes faulkneri életműre kiterjesztve figyelmüket rámutatnak, hogy Faulkner olyan valóságot ábrázolt maga körül, amely az ő szemében gyűlöletes. A pozitív jelenségek nála úgyszólván sehol sem bukkannak felszínre. Az egészséges elem mégis jelen van munkásságában: mégpedig elsősorban általános humanizmusának elveiben jut kifejezésre, amelyekre regényeinek és elbeszéléseinek egész rendszere épül. Ezek Faulknernek abból a fáradhatatlan törekvéséből fakadnak, hogy megtalálja a jó, a világos erőket, amelyek hatékonyan szembeszállhatnak a rosszal — a mohó haszonleséssel, a dekadenciával, az ember elállatiasodásával.

Azok állnak a legközelebb az igazsághoz, akik a *The Beart*¹⁵ (A medve) Faulkner világegyeteme és világnézete egyik kulcsának tekintik: bizonyára azért írta, hogy még szervezesebb összefüggést teremtsen a korábban megjelent művek között. Talán ebben a művében mutat meg legtöbbet humanizmusából és a négerek iránt érzett rokonszenvéből. A *Go down, Moses* ciklushoz tartozó írásban egy ültetvényes család és rabszolgái öt nemzedékének sorsa bontakozik ki előttünk. A novella legkövetkezetesebb alakja, Isaac McCaslin eljut ahhoz a következtetéshez, hogy „bátorság, becsület, tisztesség, társadalmi igazságosság vagy a szabadság szerelme mind itt él szívünkben,” végül szakít családjával, amelynek vagyona a néger rabszolgák kizsákmányolásából ered. A medvét az egész *Go down, Moses* ciklussal egyetemben kellett volna lefordítani magyarra, így a Faulknerral most ismerkedő magyar olvasó jobban megértette volna az utalásokkal és kitérésekkel teletűzdelt művet.

¹⁵ *Go down, Moses and Other stories*, New York, Random House, 1942.

SZILI JÓZSEF

STEINBECK ÉS A NOBEL-DÍJ

A nyugati kritikusok többsége leplezetlen elégedetlenséggel fogadta a hírt, hogy a stockholmi akadémia John Steinbecknek ítélte oda az 1962. évi irodalmi Nobel-díjat. Kevesen voltak, akik olyan őszinte örömmel és annyira fenntartások nélkül üdvözölték ezt az eseményt, mint Steinbeck regényeinek francia fordítója, Marcel Duhamel, aki egy interjú során Steinbeck helyét „az óriások iskolájában” — Hemingway és Caldwell mellett — jelölte ki. „Ezek az írók” — mondta — „azért nagyok, mert van mondani-valójuk. S én mindig többre becslöm azokat az írókat, akiknek van mit mondaniok, mégha rosszul is mondják el azt, mint azokat, akiknek nincs, de ezt szépen fejtik ki.”¹ A legtöbb nyilatkozat nyíltan vagy burkoltan célzott arra, hogy más jelöltek — Lawrence Durrell, Robert Graves, Jean Anouilh vagy Pablo Neruda — újabb munkásságuk alapján inkább megérdemelték volna ezt a kitüntetést, mint az az író, aki az *Édentől keletre* (East of Eden, 1952) óta nem alkotott igazán jelentős művet. Egy francia kritikus, Raymond Las Vergnas meg éppen ezzel az ünneprengő kérdéssel vezette be Steinbeck működését méltató ünnepi cikkét: „Ha Stockholmnak az volt a szándéka, hogy kijelölje, ki a legnagyobb élő amerikai regényíró, miért nem mindenekelőtt Dos Passosra gondolt, kinek teljesítménye sokkal jelentősebb mind irodalmi, mind általános emberi tekintetben?”²

Dr. Anders Oesterlingnek, a svéd akadémia főtítkárának a Nobel-díj átadása alkalmából rendezett banketten mondott beszéde és több más nyilatkozata csak olaj volt a tűzre. Oesterling ugyanis kifejtette, hogy tévednek azok a kritikusok, akik szerint Steinbeck írói vénája meggyöngült a második világháború óta. Különösen azt hangsúlyozta, hogy Steinbeck utolsó regénye, *The Winter of Our Discontent* (Elégedetlenségünk tele)³ éppoly mértékben tartalmazza legjobb írói vonásait — fanyar humorát és a leplezetlen igazság iránti szenvedélyes szeretetét —, mint az *Érik a gyümölcs* és a harmincas évek táján írt több más kiemelkedő műve. E kijelentések nyomán többé-kevésbé jogosan támadt a kritikusokban az a benyomás, hogy Steinbeck elsősorban ezért a regényéért kapta a Nobel-díjat.

E regény körül már korábban is szélsőséges vélemények csaptak össze. Voltak, akik mint Oesterling, az *Érik a gyümölcs*-cel egyenrangú műnek tartották. Három ilyen kritikus — Lewis Gannett, Edward Weeks és Saul Bellow — dicsérő szavait idézi a könyv borítólapjáról Stanley Edgar Hyman is, aki *John Steinbeck and the Nobel Prize*⁴ című cikkében kijelenti, hihetetlen és nevetséges, hogy ezt a regényt egyáltalán komolyan vették, s valamiféle társadalmi tartalmat és jelentőséget is próbáltak kimutatni benne,

¹ Le Figaro Littéraire, 1962. nov. 3. sz.

² Les Nouvelles Littéraires, 1962. nov. 1. sz.

³ Heinemann, London—Melbourne—Toronto, 1961.

⁴ (John Steinbeck és a Nobel-díj), The New Leader, 1962. dec. 10. sz. 10—11.

holott ez aligha több, mint egy „soap opera”⁵ s egyáltalán nem véletlen, hogy először egy családi folyóirat közölte folytatásokban. Hyman — nem minden túlzás és rossz-májúság nélkül — úgy mutatja be a regény egyes részleteit és főbb fordulatait, mintha más se volna bennük, mint olcsó eretika és érzelmosság. Szerinte a főhős tetteinek motíváltága és egyes helyzetek elhithető ereje igen gyenge alapokon nyugszik, az egész cselekmény-szövevény pedig meglehetősen érdektelen eseménysorozatot fűz össze. Miután így meglehetősen kurtán és látszólag megfellebbezhetetlen szókimondással végez ezzel a mások által nagyon is túlértékelt művel, rátér Steinbeck másik újabb könyvére, amely szintén *best seller*, s pár szóval végleg megadja a kegyelemdőfést a kitüntetett írónak és a könyvet védelmező kritikusoknak. A *Travels with Charley* (Utazások Charley-val)⁶ Hyman szerint „a felületes társadalombírálat, a túlrejtett szentimentalizmus, a Steinbeck kuttyájának hűgyozásával kapcsolatos állandó tréfálkozások és a ténybeli pontatlanságok kotyvaléka. A könyvben megvannak a becsületesség és az éleslátás nyomai is, s van benne egy dermesztően hatásos kép a New Orleans-i fajüldözésről. A *Travels with Charley* éppúgy mint a *Winter of Our Discontent* nyilvánvalóan olyan író műve, aki most könnyűsúlyúnak számít, ha nem is volt mindig az.”⁷

Ha nem is remekmű Steinbecknek ez a könyve, megvannak benne mindazok a jó tulajdonságok, amelyeket a Nagyvilágban megjelent könyvismertetés kiemel.⁸ A Nobel-díjjal kapcsolatban emlegetett regény értékelése azonban olyan bonyolult problémákat vet fel, amelyekkel Hyman meg sem próbál szembenézni, amikor szenvedélyes kirohanásai közepette minden értéket elvitat ettől a műtől. Csak melodramát hajlandó látni benne, pedig tulajdonképpen groteszk tragikomédia. Nem kevésbé téves azonban azoknak a kritikusoknak a megközelítésmódja sem, akik a regényt mindenáron az *Érik a gyümölcs* nagyepikai stílusa alapján próbálják megítélni — azaz túlértékelni vagy alábecsülni, mert a regény nem ehhez a típushoz tartozik s az ilyesfajta összevetéseknek nincs is sok értelme. Sokkal több köze van a *Kedves csirkefogók* (Tortilla Flat, 1935.) típusú Steinbeck-regényekhez. Ami a regény abszolút értékelését illeti, egyetértünk a Nagyvilágban megjelent ismertetés címében kifejezett értékítélettel,⁹ de nem értünk egyet az indokolással. A regény félreértését jelenti, ha abból indulunk ki, hogy „a könyv rendkívül fontos, érdekes erkölcsi problémával foglalkozik: hogyan válik, hogyan válhatik valaki gazemberré?”¹⁰ Divat nálunk mindenben erkölcsi kérdések fölvetését sejteni vagy sejtetni, s a nagyepikai realizmus-koncepció népszerű hős- és jellemfogalmai alapján közeledni olyan művekhez is, amelyekben az erkölcs és a jellem kérdései nem központi kérdésekként, hanem más, a művön belül alapvetőbb alkotói szempontoknak alárendelve jelennek meg. Lehet rajta vitatkozni, mennyire célszerű vagy jogos ez az alkotómód, hiszen talán éppen emiatt mérhetetlen ez a regény az *Érik a gyümölcs* mércéjével. Csakhogy más Steinbeck-regények — például a *Lement a hold* (The Moon is Down, 1942.) vagy az *Egerek és emberek* (Of Mice and Men, 1937.) sem mérhetők ezzel a mércével. (Még kevésbé vizsgálható a *Winter of Our Discontent* úgy, ahogy az említett könyvismertetés szerzője vizsgálja, aki a cím utalása alapján Shakespeare III. Richárdjával veti össze a regény jobb sorsra érdemes hősét. Az ilyen összevetésnek nincs több alapja,

⁵ „folytatásos reklám célú melodramatikus színdarab rádió/televízió nappali adásában háziasszonyok számára” — ORSZÁGH LÁSZLÓ: Angol—magyar szótár. Budapest 1960. 1818.

⁶ The Viking Press, New York, 1962.

⁷ The New Leader, 1962. dec. 10. sz. 11.

⁸ VALKAY SAROLTA: Steinbeck, Charley és Amerika. Nagyvilág, 1963. 4. sz. 622—623.

⁹ LADÁNYI JUDIT: Egy gyöngébb Steinbeck-regény. Nagyvilág, 1962. 6. sz. 930—931.

¹⁰ i. m. 930.

mint annak, ha a *Lement a hold* című regényt a *Macbeth*-tel, a *Késik a szüretet* [In Dubious Battle, 1936.] az *Elveszett paradicsommal*, vagy az *Egy marék aranyat* [Cup of Gold, 1929.] a Grál-legendával vetjük össze.)

A regény az amerikai életformára jellemző *rat-race*, a pénzért, sikerért és hatalomért folytatott féktelen versengés groteszk rajza, s bár a Nagyvilág kritikusa szerint „az író túlságosan halványan sejteti ezt a párhuzamot”,¹¹ ti. „az általános morális lazulás” párhuzamát, mi úgy érezzük, hogy ez a morális lazulás nem is csak párhuzamként, sőt nem is csak „szimbolizálva” jelenik meg a regény lapjain, hanem a maga ijesztő valóságában. Az ellenpólus a világtól elszigetelt családi élet és az a mérsékelt tisztességeség, amelyet nem tévesztethetünk össze a becsületességgel. Ez a tisztességeség csak ugródeszka a főhős, e „derék ember” számára ahhoz, hogy mihelyt módja nyílik rá, a *rat-race*-t immár más, hatásosabb eszközökkel vívja meg. Az általános fertőzéstől a család sem immunis és végső soron csak látszat-mentsvár: amikor a tudatosan gazemberként fellépő főhős végül is rádöbben erre (fia csalással szerzi meg az első helyet egy televíziós versenyen s a lánya kicsinyes bosszúból feljelenti), összeomlik, hiszen abban a kevésben is csalódnia kellett, amiben addig hihetett. Ahhoz sincs ereje, hogy végrehajtsa öngyilkossági tervét: az utolsó pillanatban ismét álmai délibábjához fordul, megfelelő ürügyet talál a visszatéréshez és nyilvánvalóan ott folytat mindent, ahol abbahagyta.

Ezt a „hőst” természetesen nem szabad komolyan venni *mint hőst*, s nem szabad felülíni érzélgős ömlengéseinek sem. Mivel azonban nem kivételes karaktert szemléltet, hanem az amerikai kispolgárok nagy tömegeinek jellemvonásait és ambícióit sűríti magába, úgy is számon kell tartanunk, mint „jobb sorsra érdemes” embert — *mint embert*. Mégpedig mint nagyon is közepszerű és gyámoltalan embert, aki szinte teljesen ki van szolgáltatva környezetének, a kor társadalmának, s ennyiben éppen ellentéte az olyan nagy egyéniségnek és drámai hősnek, mint amilyen III. Richárd. Ehben szerepe van a létbizonytalanságnak s mindannak a kötöttségnek, amely nem engedi meg, hogy őszintén és becsületesen kockáztasson; olyan nyíltan, ahogyan III. Richárd, vagy ahogyan kalóz ősei: „Férfiakat nem lehet elintézni, illetve, azt hiszem, a nagy dolgok ellen ők harcolni tudnak. Ami kikészíti őket, az az erőzió: könyökkel taszigálják őket a bukás felé. Lassan eluralkodik rajtuk a félelem. Én is félek. A Longisland-i elektromos társaság egyszerűen csak kikapcsolhatja a villanyunkat. A feleségemnek ruha kell. A gyerekeknek cipő, meg szórakozás. S mi lenne, ha nem iskoláztatnám őket? Meg a számlák minden hónapban, meg a doktor, meg a fogász, meg a mandulaműtét — s ráadásul mi lesz, ha én is megbetegszem és nem tudom lesöpörni azt a vacak járdát itt? . . . Lassan hat ez. Kikezdi az ember belső részeit. Nem tudok én másra gondolni azon túl, hogy mi lesz a következő hónapi frizsider-részlettel. Gyűlölöm ezt a munkát és rettegek, hogy elveszítem.”¹²

A regény visszhangzó alaptétele: „a pénzt a pénz nemzi”. A puritán kalóz-ösök módszerei, a nyílt rablás és gyilkolás már nem célravezetőek: az alattomos módszerek a jelen módszerei. A főhős bankrablásra készül — ez egy véletlen folytán elmarad, s kiderül, hogy az összeget, amit így akart megszerezni, megkapja rablás nélkül is, alattomos „tisztességes” jutalmaként. S mi több: „mindenki ezt csinálja”. Ez a fiú válasza, amikor apja felelősségre vonja a csalásért.

A regény társadalmi mondanivalója talán nagyon is nyersen van megfogalmazva és a regény hősei talán nagyon is szemléletessé egyszerűsített s némileg karikírozott figurái annak a házárdjátéknak, melyet Steinbeck satírája elének állít. Lehetséges, hogy a további egyszerűsítés, a további dramatizálás és a további karikírozás csak

¹¹ i. h.

¹² The Winter of Our Discontent, 26.

használt volna a regény egészének, amely így terjengős, felesleges bonyodalmakkal megtűzdelt elbeszélés, s amelyben — az előadás során — nem eléggé egységesen és világosan érvényesül a satirikus hangnem. Ennek köszönhető az is, hogy az olvasók és kritikusok a fent említett módon félreérthetik a regény hangnemét és ábrázolásmódját.

Hasonló természetűek voltak a már más, korábbi Steinbeck-művekkel kapcsolatban felmerült félreértések vagy félremagyarázások is. Ebben a vonatkozásban igazat kell adnunk Warren French-nek: „Steinbeck hírneve amiatt is szenvedett, hogy regényeit könnyű olvasni. Gyakran azt csinálja, hogy egy áttetsző realisztikus elbeszélést ötvöz össze az általános emberi állapotra vonatkozó szimbolikus állítással. Ez a felszíni elbeszélés azonban olyan alaposan kidolgozott, hogy az olvasók nem elég figyelmesen olvassák, és így szem elől tévesztik a mélyebben fekvő réteget.”¹³ Lényegében így indokolja Steinbeck legalaposabb amerikai életrajzírója, Peter Lisca is ezt az állítást: „az 1950 óta kiadott négy könyvének megjelenésekor minden alkalommal legalább egy kritikus szükségesnek tartotta megjegyezni, hogy Steinbeck már nem olyan író, akit komolyan lehetne venni . . .”¹⁴ Ez azonban nemcsak a behatóbb irodalmi elemzés kérdése, hanem a nézőpont is, amelyből az elemzést végezzük. Hyman nézőpontja az eszményi művésziességet, az *l'art pour l'art* tendenciákat, az „organikus forma” kritériumait szem előtt tartó, New Criticism elnevezésű irodalomtudományi iskola nézőpontja. (Hyman *The Armed Vision*, 1948. című irodalomelméleti műve a New Criticism újabb tendenciáinak egyik legfontosabb dokumentuma.) Steinbeck pedig soha nem ragaszkodott az „eszményi formák” tudósai által megszabott követelményekhez.¹⁵ Márpedig ha ilyen formai követelményekből indul ki a kritika, végeredményben logikusan jut el egy olyasféle állásponthoz, mint amilyen R. W. B. Lewis tanulmányának alaptézise: „a szó közönsek értelmében vett politika a költészet ellensége, vagy legalábbis Steinbeck költészetének az ellensége”.¹⁶ Steinbeck nagysága ugyanis nemcsak abban áll, hogy — a formai integritás látszólagos vagy valóságos hiánya ellenére — „széles olvasóközönség olvassa azért, mert a lelkiállapotok egész sorát jelenti: a düh, a vidámság, a gyengédség, az erotikum, a gondolatiság, a szomorúság és a szeszélyesség állapotait, s mert megvan az az ereje, hogy rokonszenvet és felfrissülést kelthőn tudja közvetíteni az egyszerű emberség élményeinek egyfajta tudatát”.¹⁷ Ezen túlmenően fontos tényező „fogékony-sága az új eszmék iránt, mely mintegy az amerikai közvélemény barométerévé teszi...”¹⁸ Legnagyobb műveiben azonban nemcsak a közvélemény barométere, hanem közvéleményt formáló erő és a valóság mélyebb megismerésének letéteményese is. A *Travels with Charley* azért is érdekes és fontos könyv, mert jelzi, az író ismét arra törekszik, hogy az amerikai társadalmi valóság legszélesebb panorámájára nyissa szemét. Látása azonban már nem olyan friss és elfogulatlan, mint volt akkor, amikor a 66-os országotat járta. Helyesebben: most nem eléggé érti, hogy mi történik és mi az események iránya. Ha azonban elkészülnek azok a regények, amelyekhez a *Winter of Our Discontent* csak előzetes tapogatódzás, a *Travels with Charley* pedig csak élmény- és anyaggyűjtés, fel-

¹³ WARREN FRENCH: John Steinbeck, Twayne Publishers, New York, 1961. 8.

¹⁴ PETER LISCA: The Wide World of John Steinbeck, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1958. 19.

¹⁵ Ezzel a problémával kellett küzdenie HILDEGARD SCHUMANN-nak is, aki Lukács György realizmus-koncepciójának Steinbeckre való alkalmazását kísérelte meg *Zum Problem des kritischen Realismus bei John Steinbeck* című monográfiájában (Halle, 1958.).

¹⁶ John Steinbeck — The Fitful Demon. — The Young Rebel in American Literature c. kötetben (szerk.: CARL BODE.) Frederick A. Praeger, New York, 1960. 137.

¹⁷ FRANK WILLIAM WATT: Steinbeck. Oliver and Boyd, Edinburgh and London 1962. 1—2.

¹⁸ MAXWELL GEISMAR: Writers in Crisis. Hill and Wang, New York, 1947. 1961. 251—252.

tehető, hogy bennük majd az az írói, művészi erő és mélység dominál, amely egy pillanatra áthatja a New Orleans-i jelenet leírását, s nem azok az elmélkedések, amelyek ezt a jelenetet körítik, s melyek jóval kevesebbet ígérnek mélység és igazság tekintetében, mint a valóság tényszerű bemutatása. Ez persze csak elképzelt példa arra, hogy a társadalmi mozgások, melyeket útja során megfigyelhetett — s melyek közül a legszembevetőbb és legviharosabb ma is a négerek mozgalma — még felpezsdíthetik Steinbeck nagyepikai vénáját is.

A Figaro Littéraire Steinbecket ünneplő 1962. november 3-i száma egy olyan interjút közöl, melyet a lap munkatársa még a Nobel-díj odaítélése előtt csinált az íróval. Steinbeck itt is, mint a Nobel-díj átadásakor mondott beszédében, a kitüntetett írók megnövekvő felelősségéről beszélt, valamint arról, hogy az a díj, melyet egy *életműért* adnak egy *élő* írónak, nem válhatik a további alkotás gátjává. Szeretnénk, ha már a közeljövőben méltó választ tudna adni fanyalgó és olykor nem minden ok nélkül ünneprontó kritikusainak.

DARABOS PÁL

J. D. SALINGER ÚTJA

Aligha van még egy olyan irodalom, amely oly sokat foglalkozott volna a gyermekek és a serdülők kérdéseivel, mint az elmúlt két évtized amerikai irodalma, és amely mégis oly kevésbé fordulna közvetlenül ehhez a fiatalsághoz. A klasszikus amerikai ifjúsági irodalom kiemelkedő mestere, Mark Twain még egyszerre szólt a fiatalokról a fiatalokhoz és a felnőttekhez. A hangváltás századunk húszas éveiben történt és mindjárt klasszikussá nemesedett művet teremtett, Dreiser *Amerikai Tragédiáját*. Az *Amerikai Tragédia* azóta szimbólummá vált, és mondanivalóját számtalan változatban megírták. A második világháború után jelentkező fiatal írógeneráció pedig szinte kizárólag ezt a témát variálja.

Ezekután érthetővé válik Jerome David Salingernek, a háború után jelentkező fiatal írók egyik legkiválóbbjának keserű önvallomása: „Tudom, hogy barátaim egy része elszomorodik vagy megdöbben a *The Catcher in the Rye* néhány fejezete miatt. Legjobb barátaim közül néhányan gyermekek. Legjobb barátaim lényegében mind gyermekek. Csaknem elviselhetetlen számomra az a tudat, hogy könyvemet egy számkra elérhetetlen polcon fogják tartani.”¹

Salinger novellái és regénye, a *The Catcher in the Rye* valóban nem tartoznak az ún. ifjúsági irodalom körébe, noha szereplők, „hőseik” egy-két mellékes alak kivételével mind fiatalok, sőt mint a *Down at the Dinghy* négyéves Lionelje, apró gyermekek. Az irodalom mineműségét azonban nem a szereplők kora határozza meg, hanem az író mondanivalója. Salinger ugyanazt az érzést fejezi ki, mint amely Dreiser és Fitzgerald óta Salinger kortársáig és közvetlen szellemi rokonáig, Jack Kerouac-ig minden igazi amerikai frástudó torkát szorongatja: az amerikai ifjúság reménytelen helyzete feletti kétségbeesést.

Jerome David Salinger 1919-ben született New Yorkban. Ugyanitt végezte középiskoláit, majd Pennsylvániában katonai akadémiára járt. Három évet töltött egyetemen, de semmilyen egyetemi fokozatot nem szerzett. 1942-től 1946-ig törzsőrmesteri rendfokozattal a hadseregben szolgált, részt vett a franciaországi partraszállásban. Tizenöt éves kora óta írogat, de csak 1940-ben jelent meg először nyomtatásban novellája. Írásait különböző folyóiratok közölték, legtöbbjüket a *New Yorker*. Ma is ebben a folyóiratban jelennek meg elbeszélései. Nem termékeny író, mert ezalatt a húsz év alatt alig harminc novellát és egy regényt írt. Kritikusai ezt a viszonylag rövid időszakot is négy korszakra osztják fel. Az első 1947-ig terjed. A második regényének, a *The Catcher in the Rye*-nek a megjelenéséig, 1951-ig. A harmadik korszakot ez a regény képviseli, míg a negyedik, a legújabb korszaka a *The Catcher* után írt novelláival kezdődik és még ma is tart. Salinger azonban még ezt a kevészámú írásművét is szigorúan

¹ Twentieth Century Authors. A biographical dictionary of modern literature. Ed. by Stanley J. Kunitz. 1. Suppl. New York, 1955. 859.

megrostálta és mindössze tizenegy novelláját tartotta önálló kötetben való megjelenésre érdemesnek. 1947-ig terjedő korszakából egyetlen novellája sem került ezekbe a kötetekbe. Első könyvalakban megjelent műve a *The Catcher in the Rye* volt (1951.). Második kötete a *Nine Stories* (1953), az 1947 s 1953 között között, második és negyedik korszakából származó novelláit tartalmazza. Utolsó kötete 1961-ben jelent meg és két hosszabb elbeszélést tartalmaz, *Franny and Zooey* címen.

Salinger mondanivalóját, szándékait és látásmódját a *The Catcher in the Rye* fejezi ki legvilágosabban és a legszerencsésebb művészi formában. Ez a regény mintegy lezárja Salinger fejlődésének első két korszakát, ugyanakkor eszmei és művészi szempontból egy új korszak kiindulópontjává válik. A lezárást akár szószerint is vehetjük, mivel a regényt hat novella előzte meg és ezeknek összeötvözéséből, kibővítéséből és átalakításából született meg.

A regény hőse a kollégiumból kicsapott tizenhatéves diák, Holden Caulfield. Holden elsőszemélyben beszéli el a kicsapátás napjától hazaérkezéséig eltelt három nap történetét. Ez az elbeszélő módszer kitűnő lehetőséget ad Salingernek arra, hogy érzéketlenül ábrázolja az objektív és a szubjektív valóságot, azaz Holden belső lelki világát és a társadalmi környezetet. A kettő párhuzamba állítása, folytonos kapcsolata és állandó kölcsönhatása, Holden reflexiói önmagáról és az eseményekről adják ennek a regénynek azt a bájta, amely a műnek a történet szomorúsága és reménytelensége ellenére is alaphangjává válik. Mert Holdennek mindenről megvan a maga véleménye, a legkisebb eseményektől a legnagyobb kérdésekig, öreg tanárának orrpiszkálásától az önmagát túlélt társadalom elviselhetetlen jelenségeinek bírálataig. Ebben van Salinger humorának forrása is: egymás mellé állítja a kicsiny és a fontos jelenségeket. Holden tulajdonképpen egy introvertált Svejk; Svejk az életveszélyes helyzetekben is anekdotázik és ezáltal azok értelméé visszajára fordul, Holden pedig minden eseményről elmondja belső monológját és reflexiói nyomán szintén új színben látjuk a jelenségeket. Azonban minden hasonlat csak egy bizonyos határig érvényes. A határ ebben az esetben nagyon is fontos különbségeket választ el: Svejk és Holden hasonlítanak abban, hogy mindkettőjük alaptulajdonsága a jóhiszemű naivitás, bizonyosfokú szellemi éretlenség, azonban alapvetően különböznek abban, hogy Svejk ravaszkodásaival mindig felülkerekedik, Holden pedig mindig alulmarad az ellenséges világgal folytatott küzdelemben.

Holden életére ezek a folytonos kudarcok a jellemzők. Háromnapos útja az iskolától az otthonig lényegében pokoljárás. De ez a pokoljárás nem itt kezdődött. Holden már a regény első lapjain közli, hogy a Pencey Prep a negyedik iskola, amelyet el kellett hagynia. De miért vándorol egyikből a másikba? Talán azért, mert lusta vagy tanulásra képtelen? Ezt kérdezi tőle öreg tanárja, Spencer is. Holden nem válaszol a kérdésre, hanem monologizálva elemzi önmagát: „Tizenhat voltam akkor és most tizenhét vagyok, és néha úgy cselekszem, mintha tizenhárom éves lennék. Ez valóban ironikus, mert hat és fél láb magas vagyok és ősz hajam van. Valóban van. Fejem egyik oldala, a jobboldal tele van milliónyi szürke hajszállal. Kölyökkorom óta ilyen. És mégis gyakran úgy cselekszem, mintha tizenkétéves lennék. Mindenki ezt mondja, különösen az apám. Ez részben igaz is, de nem ez a teljes igazság. Az emberek úgy gondolkoznak mindig, hogy valami *teljesen* igaz. Én füttyölök rá, kivéve, ha néha untat az emberek figyelmeztetése, hogy cselekedjem koromhoz illően. Néha jóval idősebb módjára cselekszem, mint amilyen vagyok, valóban így cselekszem, azonban az emberek ezt sohasem jegyzi meg. Az emberek soha semmit nem jegyeznek meg.”²

Holden tehát egyáltalán nem buta, sőt ellenkezőleg, bizonyos tekintetben kora-érett, és ez teszi lehetővé számára, hogy már most észrevegye az élet visszás jelenségeit.

² J. D. SALINGER: *The Catcher in the Rye*. New York, 1951. 13.

Továbbfűzi gondolatait és ezekből kiderül, hogy mi volt az oka előző iskolájából való eltávozásának: „A legnagyobb okok egyike, amiért elhagytam Elkton Hillst, az volt, hogy csalókkal voltam körülvéve. Ez az egész.”³ Ez a látszólag egyszerű gondolat a kulcsa Holden magatartásának a világgal szemben. Háromnapos útja során rá kell jönnie, hogy ez az egész világ csalókkal van tele. Mindent megpróbál ezekben a napokban, hogy normális kapcsolatot alakítson ki a világgal, az emberekkel, de nem sikerül. Mindenkiben és mindenben csalódnia kell. Csalódik szobatársában, Stradlaterben, aki „nagyon szekszuális fattyú”, és aki elcsábítja ideálját, akivel ő, Holden pusztán dáma-játékot szokott játszani. Csalódik másik iskolatársában, Ackley-ben, akihez vigaszért megy, miután Stradlater megverte. Búcsú nélkül távozik a kollégiumból és New Yorkba utazik. Hazamenni szülei lakására nem mer, mert a kollégiumból három nappal előbb távozott, mint ahogy a karácsonyi szünet megkezdődött. Perverz alakokkal teli szállóba megy, ami még jobban megundorítja a világtól. Hogy megszabaduljon kínzó magány-érzésétől, elfogadja egy kerítőnek az ajánlatát és felküldet magához egy prostituáltat. De amikor az megjön, megjed és megundorodik ettől a lehetőségtől is, és a taksát kifizetve érintetlenül küldi el. Maurice, a kerítő azonban visszatér hozzá és jogtalanul még magasabb összeget kér. Holden ezt megtagadja, mire Maurice leüti és a prostituálttal együtt elveszi tőle a kért pénzt. Kétségbeesetten elköltözik a szállodából, és telefonon felhívja egyik leányszeretőt, Sallyt. Találkoznak, és Holden ezen a találkán elmondja Sallynak, hogy mennyire megundorodott mindentől, a várostól, a gépektől, az emberektől, akik igazi közösség helyett szektákba tömörülnek: „A pacákok, akik a kosárlabdamerkőzésre járnak, összetartanak, a katolikusok összetartanak, az átkozott intellektuelek összetartanak, a bridzselő pacákok összetartanak. Még az átkozott A Hónap Könyvei Klubhoz tartozó alakok is összetartanak.”⁴ Ő azonban mindenfajta közösségből kihullott. Ezért romantikus fordulattal arra akarja rávenni Sallyt, hogy szökjenek meg együtt vidékre. Sally azonban sokkal hétköznapiabb típusú ember, sem-hogy el tudná fogadni ezt a tervet. Így azután szakítanak. Holden eljut a csalódás utolsó fokozatáig, ezután már csak egy fokozat van hátra: a halál. New York egyik parkjában megkísérti a halál képe is. Elképzelet és kiszínezi magának a halált: tüdőgyulladást fog kapni és meghal. De a halál sem olyan egyszerű ebben a világban. Szinte maga előtt látja, hogy az általa gyűlölt, ostoba alakok mennek el majd a temetésére, és semmitmondó üres szavakat mondanak el felette. Öccse, Allie sírjának emlékképe azután végképpen elűzi belőle a halálvágyat: „Amikor szép idő van, szüleim nagyon gyakran kimennek és virágsokrot helyeznek el az öreg Allie sírjára. Néhányszor én is velük mentem, de aztán abbahagytam. Elsősorban bizonyosan nem örvendeztet meg, hogy itt látom őt ebben az örült temetőben. Körülvéve halott pacákokkal és sírkövekkel, meg mindennel. Amikor sütött a nap, akkor nem volt nagyon rossz, de kétszer — kétszer — esni kezdett az eső, amikor ott voltunk. Rettenetes volt. Esett az ő vacak sírkövére és esett a hasán levő fűre. Mindenhová esett. A temetőben járó látogatók mind futni kezdtek, mint a fene a kocsijaik felé. Ez volt az, ami majdnem megörjített. Minden látogató beszállhatott a kocsijába és felcsavarhatta a rádióját, meg minden, és mehetett valami finom helyre vacsorázni — mindenki, kivéve Allie-t. Nem tudtam elviselni. Tudtam, hogy csak a teste van a temetőben, és hogy lelke az Égben van, de semmiképpen nem tudtam elviselni.”⁵ E lelkitusa után elhatározza, hogy hazamegy. Titokban hazalopózik. Csak húga, Phoebe van otthon.

³ SALINGER: i. m. 19.

⁴ SALINGER: i. m. 170.

⁵ SALINGER: i. m. 201—202.

Kettejük beszélgetése mutatja meg Holden igazi lényét és vágyait. A tízéves Phoebe szavai látszólag telibe találnak, amikor szemrehányást tesz bátyjának, hogy azért bukott meg, és azért van mindig mindenütt annyi baja, mert semmivel sincs megelégedve: „Te semmit sem szeretsz... Nem szeretsz egyetlen iskolát sem. Nem szeretsz egy millió dolgot.”⁶ Phoebe szavai első pillanatra tényleg könnyen elfogadhatóaknak látszanak. Pedig ha elfogadjuk, akkor önmagunkat csapjuk be, és félreértjük Salinger szándékát. Néhány irodalomtörténész is szem elől tévesztette ezt és Holden jellemének bírálataként idézte a fenti mondatokat.⁷ Pedig Holden még egyáltalán nem kiégett, cinikus fiatalember. Bár húga szavaira nehezen talál választ, a regényt olvasva könnyen megcáfолható ez az állítás. Holden sok embert és dolgot szeret. Eszébe jut egy osztálytársa, akit társai halálba üldöztek, mert nem vonta vissza bátor és őszinte kijelentését az egyik fiúval kapcsolatban. Szereti húgát, Phoebet, szereti halott öccsét, Allie-t. Szeret egy jazzdobost, akit kisgyermekkorá óta ismer. Szereti azokat az apácákat, akikkel New York-i bolyongása során találkozott, és akikkel először sikerült napok óta barátságos emberi kapcsolatot teremtenie. Szereti azt a kislányt, akivel a Broadway-n találkozott s aki azt a Burns-dalt énekelte, mely tartalmával Holden életcélját is kifejezi. És ez a szeretet nem tartalmatlan, hanem egyszersmind kemény elítélése mindannak, aki és ami szeretetének tárgyait elnyomja. Sőt, szeretete olyan erős, hogy a regény végén sajnálattá és megbocsátássá válik még ellenfeleivel szemben is. Ebben a nagy orosz íróval, Dosztojevszkijel mutat rokonságot. Nem véletlen, hogy egyik novellájában éppen őt idézi a szeretettel kapcsolatban.

Az elbeszélés (*For Esmé — with Love and Squalor*) hőseit, egy törzsőrmestert közvetlenül a háború befejezése után az amerikai megszálló csapatok tagjaként magánházban szállásolják el. Ott kezébe kerül Goebbelsnek a *Die Zeit ohne Beispiel* című propagandaműve. A könyv szennylapjára náci tulajdonosa a következőt írta: „Édes Istenem, az élet pokol”. És a háború poklában idegronccsá vált törzsőrmesterben van annyi erő, hogy szembeszálljon ezzel a nihilista nézettel és egy Dosztojevszkij-idézettel válaszoljon: „Átyák és nevelők, azon tűnődöm, hogy »Mi a pokol?« Állítom, hogy a szeretetre való képtelenség miatti szenvedés az.”⁸

Holdenben is éppen ilyen mélyen gyökeredzik a szeretet az élet igazi értékei iránt. Salinger azonban azért bíraltatja Phoebe látszólag találó szavaival Holdent, hogy Holden válasza annál élesebben leleplezze a Phoebe képviselte konformista életfelfogást. Mert Phoebe a szeretetnek nem ilyen általános formáját kéri számon Holdentől, hanem azt a fajtáját, amelyik képessé teszi az embert arra, hogy szilárd helyet foglaljon el a társadalomban. „Nevezz meg valamit, ami *lenni* szeretnél. Olyat, mint a tudós vagy az ügyvéd vagy valamit.”⁹ Ám Holden éppen ezekkel a társadalmi képletekkel szemben hangoztatja kritikáját:

„Én nem lehetek tudós. Semmit sem értek a tudományhoz.»

»Helyes, akkor ügyvéd — mint a Papa.»

»Az ügyvédekkel nincs baj, úgy gondolom — azonban nekem ez nem tetszik», mondtam. »Úgy vélem, hogy minden rendben van velük, ha ártatlan fickók életének megmentésével foglalkoznak állandóan és ehhez hasonlóval, azonban nem ilyen dolgokkal foglalkozol, ha ügyvéd vagy. Amit te teszel, az mindössze az, hogy csinálsz egy csomó dohányt, golfozol és bridzselsz, kocsit vásárolsz és Martinit iszol és adod a

⁶ SALINGER: i. m. 221.

⁷ Id. MAXWELL GEISMAR: *American Moderns. From rebellion to conformity*. New York, 1958. 199. és A. A. JELISZTRATOVA: *Duhovnij krizisz molodezsi SzSA v amerikanszkom romane*. = *Szovremennaja literatura SzSA*. (Red. F. P. Zlobin.) Moszkva, 1962. 24.

⁸ SALINGER: *Nine Stories*, New York, 1953. 160.

⁹ SALINGER: *The Catcher in the Rye*. New York, 1951. 223.

nagyfejt. Azonkívül, még ha fickók életének megmentésével *foglalkoztál* is, honnan fogod tudni, hogy ezt azért tetted, mert *valóban* meg akartad menteni a fickók életét, vagy pedig azért tetted, mert valójában azt akartad, hogy egy óriási ügyvéd légy, akinek mindenki megveregeti a vállát és gratulál neki a bíróságon, amikor vége van az átkozott pörnek, a riporterek és mindenki, ahogy az a mocskos filmekben történik? Honnan tudod, hogy nem voltál csaló? Az a baj, hogy *nem fogod tudni.*”¹⁰

Holden a hazugságok elől utópiába menekül. Elmondja Phoebenek, hogy valójában mi is szeretne lenni. Egy hallott Burns-vers alapján kiszínezi magának a neki való foglalkozást: gyermekeket szeretne őrizni egy nagy rozstábla szélén, hogy le ne zuhanjanak a szakadékbá. Innen származik a regény címe, *The Catcher in the Rye*, szó szerinti fordításban: Fogó a rozszban. Az utópia még egyszer felmerül előtte, miután ismét eltávozik hazulról és elhatározza, hogy megszökik Nyugatra, a magányba, az erdőbe. Holden előtt a százesztendő Thoreau-i álom jelenik meg, a kivonulás a társadalomból a természetbe, a magányba. Csakhogy, ami lehetséges volt egy századdal korábban, az amerikai romantika korában, az többé nem valósítható meg a XX. századi Amerikában.

A társadalmi viszonyokkal elégedetlen fiatalok előtt két út áll: az anarchista lázadás útja és a forradalmi út. Holden egyikre sem lép. Az előbbihez nem elég romlott és cinikus, sőt éppen az ellenkezője — az utóbbihoz pedig még nem nőtt fel, bármennyire élesen látja a társadalom mérgezettségét. Így a két út között egy harmadikon visszatér a társadalomba. A regényben közvetlenül az váltja ki a visszavonulást, hogy húga, Phoebe is megérkezedik Holden romantikus tervétől és maga is csatlakozni akar hozzá. Holden ettől megretten és elhatározza, hogy visszatér családjához. A formális visszatérést Salinger Holden mámoros örömmérsékével előzteti meg: Holden és Phoebe csavargásuk közben betévednek egy mutatványos telepre, ahol Phoebe felül a körhintára és keringeni kezd rajta. Közben megered az eső, mindenki tető alá húzódik, csak Holden marad a szabad ég alatt és csuromvizre ázik. „Mégsem törődtem vele. Hirtelen olyan átkozottul boldog voltam, amint Phoebe egyre csak keringett. Átkozottul közel voltam ahhoz, hogy örítsak, olyan pokolian boldognak éreztem magamat, ha tudni akarod az igazat. Nem tudom, hogy miért. Azonban olyan átkozottul aranyos volt, ahogy egyre csak keringett kék kabátjában. Istenem, szerettem volna, ha te is ott lehettél volna.”¹¹

Subjektíve tehát végtelen örömet érez, hogy sikerült beolvadnia a szűkebb közösségbe. Objektíve azonban lehet ez Holden problémáinak megoldása? Nyilvánvalóan nem. Salinger is érzi ezt és az epilógus-fejezetben hangot is ad ennek a belső bizonytalanságnak. Holden ebben a fejezetben elmondja, hogy mennyire ingerlik őt a jövőjével kapcsolatban feltett kérdések, mert ezt a jövőt teljesen bizonytalannak látja.

Holden pokoljárása tehát véget ért. A salingeri világnézet nem tudja tisztázni Holden további útját. Sőt a regény utolsó bekezdésében a mindent megbocsátó szeretet még jobban összezsilálja a képet: „... D. B. megkérdezte tőlem, hogy mit gondolok erről az egész vacakról, amit éppen az előbb mondtam el neked. Nem tudtam, hogy mi az ördögöt mondjak róla. Sajnálom, hogy olyan sok embernek beszéltem erről. Mindössze annyit tudok, hogy valahogy mindenki hiányzik, akiről beszéltem. Például még az öreg Stradlater és Ackley is. Úgy gondolom, hogy még az az átkozott Maurice is hiányzik. Mulatságos. Soha ne mondj el senkinek semmit. Ha megteszed, mindenki elkezd hiányozni.”¹²

¹⁰ SALINGER: i. m. 223.

¹¹ SALINGER: i. m. 275.

¹² SALINGER: i. m. 276—277.

Holden útja tehát lényegében kudarcra végződött, kudarcra, mert tulajdonképpen nem is annyira az igazságot kereste, mint inkább menekült a társadalmi hazugságok elől, amelyekkel megküzdeni nem tudott. Ezzel kapcsolatban szimbolikussá nő az a kalandja, amelyet Phoebe iskolájában élt át. A kisleányok iskolájában ocsmány feliratokat talál a falakon és megkísérli letörölni. Az egyiket sikerül is, a másikat nem: „Ísmét megpróbáltam levakarni a kezemmel, de ezt késsel vagy valami mással *vészték be*. Nem akart lejönni. Mindenesetre reménytelen. Ha egymillió elpocsékolni való éved van, a világban levő »Fuck you«-knak még a felét sem vagy képes levakarni. Lehetetlen.”¹³

A *The Catcher in the Rye* megjelenésekor nagy sikert aratott, és Salinger nevét az Egyesült Államok határain túl is ismertté tette. Nyomban bekerült a „Hónap Könyvei” közé és a külföldi fordítások sem vártak sokáig magukra. Néhány év leforgása alatt minden világnyelvre lefordították, orosz fordítása is megjelent már. A kritika általában osztatlan elismeréssel fogadta. Volt azonban ellenvélemény is. A tekintélyes irodalomtörténész, Maxwell Geismar azt állítja, hogy Holden lázadása a magányos gazdag fiú anarchikus, neurotikus lázadása, majd így folytatja: „Ha ez a hős valóban az ötvenes évek nonkonformista lázadását képviseli, akkor ő nyilvánvalóan párt nélküli és ok nélküli lázadó.”¹⁴ Ezt az állítást előbbi fejtegetéseink után aligha szükséges cáfolni, Geismar tévedése nyilvánvaló. Jól látja viszont, hogy milyen hangváltás történt az amerikai irodalomban, amikor kifejti, hogy Holden a maga gyengeségében mintegy ellenképe a hemingway-i telivér alakoknak. Észreveszi ezt Ihab Hassan is, aki a salingeri hősokeket az „élet amatőrjei”-nek nevezi Hemingway „professzionista” hőseivel szemben.¹⁵

Salinger őseit keresve mindnyájan Mark Twain *Huckleberry Finn*jéhez nyúlnak vissza. A két regény ideológiája közti párhuzamos és eltérő vonásokat az orosz Jelisztratova vonja meg a legélesebben.¹⁶ Elmondja, hogy Huck „nemzeti hős”, aki vállalja a társadalmi haladásért a harcot, amikor megszökteti a néger Jimet; Holden viszont semmiképpen sem lehet ilyen hős, hiszen visszavonul a harc elől. Ezt szem előtt tartva azonban fontos következtetéseket vonhatunk le Salinger stílusára és formai sajátosságaira vonatkozólag. Salinger kétségtelenül meríthetett Mark Twain stílusából és előadásmódjából. Azonban van lényeges különbség is kettejük között. Mark Twain jóval szélesebb ecsetvonásokkal dolgozhatott, hiszen *Huckleberry Finn*t bőven motiválja társadalmilag. Huck ott áll a rabszolgatartók anakronisztikus társadalmában, körülveszik őt a rabszolgatartók, a rabszolgák és a még alig-alig ébredő polgárság képviselői. Finn egyikük álláspontját sem fogadja el, hanem a társadalmi szabadságot választja — a néger Jim szabadságát, még akkor is, ha cserébe le kell mondania a maga romantikusan individuális szabadságvágyáról. Huck a Nagy Folyamon, a szabadság felé vezető úton a természettel is közeli kapcsolatba került. Salinger nem tudja Holdent ilyen szélesen motiválni. Holden tulajdonképpen nem Huck, hanem Tom Sawyer osztályának tagja. Az ő útja Pencey-ből New Yorkba a modern technika eszközeivel csak néhány óra hosszat tart. Salinger sokkal kevesebbet láttat vele mind a társadalomból, mind a természetből, mint Mark Twain *Huckleberry Finn*-nel. Nem láttatja meg vele a szabadság útját. A természet is beszűkült Holden számára, alig-alig villan fel, akkor is sötéten és komoran (a temetői jelenetben, vagy amikor éjjel bolyong New York egyik parkjában), vagy pedig eltorzulva, az ember teremtette kő-

¹³ SALINGER: i. m. 262.

¹⁴ GEISMAR: i. m. 198.

¹⁵ IHAB HASSAN: *Radical innocence: Studies in the contemporary American novel*. Princeton, 1961.

¹⁶ JELISZTRATOVA: i. m. 40.

rengeteg, a nagyváros éjjeli képében. Mindezeknek megfelelően a salingeri stílus is kimértebb. Aprólékos ecsetvonásokkal dolgozik, individuális megfigyelések pontos rögzítésére törekszik. Stílusa a modern amerikai próza stílusával rokon, emlékeztet Hemingway stílusára. Azonban lényegileg különbözik tőle abban, hogy Hemingway a lelkiéletnek csak az akciókban való vetületét ábrázolja ezzel a stílussal, Salinger pedig magát a belső lelki történést. Hemingway aligha választotta volna hősének Holdent. Az ő eszményképe inkább az erős, problémamentes és gátlástalan Stradlater lett volna, aki megvető hangon válaszol Holdennek, mikor az szorongva kérdezi tőle, hogy mit csinált Jane-nel, az ő eszményképével: „Mi a fenét gondolsz, mit csináltunk egész éjjel — dámáztunk, az Isten szerelmére?”¹⁷

Salinger lassan és nagy műgonddal dolgozik. Ezt a regényt is tíz évig érlelte magában. Megjelenése ismerői számára is meglepetés volt, mert önmagát mindig novellaírónak vallotta: „Rövidlélegzetű ember vagyok, nem pedig hosszútávúfutó és valószínű, hogy sohasem fogok regényt írni”, mondja 1945-ben.¹⁸ A regény viszont azt bizonyította, hogy Salinger erejéből telik a hosszabb lélegzetű epikára is. A három nap történetét tartalmazó regényben elejétől a végéig fenn tudja tartani az olvasó érdeklődését, noha a logósabb elbeszélő formát, az időrendit követi és teljesen mellőzi a novelláira jellemző megoldást, a csattanó lezárást. Az események időrendjét azonban minduntalan áttöri Holden visszaemlékezéseivel. Ezeknek a visszanyúlásoknak fontos szerepük van, mert plasztikusabbá teszik Holden alakját és jellemét. Emellett a regényt átszövi az ellentétpontozásos szerkesztési elv, aminek következtében a mondanivaló a humor, az ironia és a melankólia között lebeg állandóan, de olyan finoman, hogy éppen csak érinti mindkettőt, de egyik sem válik uralkodóvá, hanem összeötvöződnek és együttesük alkotja Salinger jellegzetesen egyéni hangját.

Salinger újabb korszakában, a *The Catcher in the Rye* után írt novellákban a problémák megoldása elől visszahúzódó hős új magatartást vesz fel, helyesebben Salinger szemében egy új magatartás válik rokonszenvenné. A *The Catcher in the Rye* előtt írt novellák még nagyrészt ugyanazt az álláspontot tükrözték, mint a regény, vagyis fiatal „autszájdereket” ábrázoltak, akik szenvedtek, kiábrándultak és összetörték, sőt néha a halált választották a rájuk nehezedő körülmények következtében, tehát csak negatív fordultak szembe ezekkel a körülményekkel; e szenvedés bemutatása azonban egyúttal bírálat is volt a szenvedés okával szemben. A bírálat talán legeggyértelműbb a *Down at the Dinghy* című elbeszélésében. Szenvedő hőse a kis négyéves Lionel Tannenbaum, aki véletlenül kihallgatja cselédjüket, amint az „piszkos jakhec”-nek nevezte édesapját. Bár a szó jelentését nem ismeri, de a sértő szándékot megérzi és emiatti elkeseredésében elbujdosik. A *Pretty Mouth and Green My Eyes* tulajdonképpen tipikus háromszög-történet. A szenvedő fél, a férj, aki nem is tudja, hogy felesége éppen a legjobb barátjának tartott férfival csalja meg, éppen ennek a barátjának magyarázza, hogy megromlott házasságuk oka az elviselhetetlen New York-i társadalom. Az *Uncle Wiggily in Connecticut* fiatalasszonyának életét az keseríti meg, hogy ideálja, akivel boldog lehetett volna, elpusztult a háborúban. Ugyancsak a háború áldozata a már említett *For Esmé — with Love and Squalor* törzsőrmestere. A *Nine Stories* című kötet (melyben az említett elbeszélések megjelentek) egyik legjobb elbeszélése az *A Perfect Day for Bananafish*. Hősének, Seymour Glassnak a tragikus haláláért szintén a háborút kell okolnunk első-sorban, mely tönkretette idegzetét.

Salinger e korszakának novelláira a gondos szerkezeti felépítettség és a drámai, csattanós befejezés a jellemző. Minden novelláját, kivétel nélkül egy látszólag közömbös

¹⁷ SALINGER: i. m. 55.

¹⁸ Idézi IHAB HASSAN: i. m. 265.

résszel vezeti be, ez a bevezető rész azonban rejtve már tartalmazza a novella záró-elemeit is. A bevezetés után kibontja a novella mondanivalóját, azonban még ez a rész sem sejteti a befejezést. Csak az utolsó, a befejező részben világosodik meg hirtelen az előző részek értelme, amikor egy hirtelen fordulattal fényt vetít az előzményekre, de ez a fordulat egyszersmind véglegesen lezárja a novella tartalmát. Az *A Perfect Day for Bananafish*-ben például a következőképpen valósítja ezt meg: Muriel Glass a floridai luxusszállodából, ahol férjével a nyarat tölti, telefonon felhívja New Yorkban lakó édesanyját. Anyja tele van aggodalommal lánya miatt, helyesebben aggódik leányaért annak férje miatt. Most is az után érdeklődik, hogyan viselkedik a férj, Seymour Glass, nem tett-e valami furcsa dolgot. Az anya és leánya telefonbeszélgetéséből nem derül ki, hogy mi lehet Seymour baja, csak sejthetjük, hogy valami idegi eredetű betegsége van, mert Muriel anyja pszichoanalitikust ajánl. Muriel megígéri, hogy óvatos lesz és fel fogja hívni anyját, ha valami baj lenne. E bevezető rész után a feszültség csak fokozódik, amikor maga Seymour is megjelenik a színen. Salinger nem mondja ki nyíltan, hogy az a fiatalember, aki a tengerparti főnyenyen hever, a férj, de ennek a fiatalembernek a megjelenése közvetlenül a telefonbeszélgetés után nem hagy kétséget az olvasóban, hogy ő a férj. De meg nem nevezettség csak növeli a bizonytalanság érzését. Az aggodalom fokozódik, amikor Seymour egy kisleánnyal kezd beszélgetni, majd karjaiba veszi és viszi befelé a tengerbe; már-már arra gondolunk, hogy Seymour talán beteges hajlamú és gyilkosságot készül elkövetni. De erről szó sincs. Kedvesen beszélgetnek. Igaz, hogy az aggodalmunk közben egy pillanatra sem szűnik meg, mert Seymour egy kegyetlen mesét mond a kislánynak a banánhalról. Magatartása azonban éppen ellentétes Muriel anyjának beteges aggodalmával. Seymour később elbúcsúzik a kisleánnytól s visszatér a szállóba és bemegy Muriel szobájába. A bizonytalanság még ekkor is fokozódik és aggodalmunk a tetőfokára hág, mert Salinger az utolsó pillanatig tisztázatlanul hagy mindent. Amikor Seymour belépett a szobába „Ránézett az ikerágyak egyikén fekvő alvó leányra. Azután átment a csomagokhoz, az egyiket felnyitotta és egy csomó short és alsónadrág alól kiemelt egy 7,65 kaliberű automata pisztolyt. Kivette belőle a tölténytárat, megnézte, majd újból visszahelyezte. Azután átment és leült az üres ikerágyra, ránézett a leányra, célzott a pisztollyal, majd golyót röpített a saját jobb halántékába.”¹⁹

A *The Catcher in the Rye* után írt novellákban egycsapásra megváltozik a novellák tematikája, a hősök magatartása és a novellák szerkezete is. Alakjainak magatartásában új vonás jelenik meg, mely az előzőekhez képest pozitívnek nevezhető, de tartalmában mégis negatív. Korábbi novelláiban és regényében hősei összetörnek környezetük nyomása alatt. Most újabb elbeszéléseinek hősei csakúgy szenvednek az elviselhetetlen társadalmi körülményektől, mint elődeik. Ők azonban már szembefordulnak és igyekeznek kivédeni a csapásokat. Ez a pozitív vonás bennük. Ám a szembefordulás módja meghökkentő: nem az objektív valóságot akarják megváltoztatni, hanem befelé fordulnak, és önmaguknak a valósághoz való viszonyát igyekeznek átformálni. Valójában Salinger nézetei változtak meg. Már a regénnyel kapcsolatban elmondtuk, hogy Salinger nem tudja tisztázni Holden útját. Ottani bizonytalanságát most, újabb elbeszéléseiben azonban a bizonyosság váltotta fel: tisztázta hősei útját. Ez az út azonban nem a társadalomba vezet, hanem befelé a szubjektumba, a lélekbe, a misztikába.

Salingerre nagy hatást gyakorolt a misztika, különösen a keleti, a buddhista misztika. Nemcsak tartalmilag, hanem formailag is. Már a *The Catcher in the Rye* előtt írt novelláiban is kimutatható a buddhizmus egyik japán ágának, a zen-buddhizmusnak a novellák szerkezetére gyakorolt hatása. A novellák Salingerre jellemző lezárása, a

¹⁹ SALINGER: *Nine Stories*. New York, 1953. 26.

hirtelen felvillanás, melynek fényében egyszerre válnak érthetővé az előzmények, és amely felvillanás egyszerre mind végleges lezárás is — mindez a zen-buddhizmus középponti fogalmának, a *satorinak* az alkalmazását mutatja. A *satori*, a „megvilágosodás”, a zen-buddhizmus szerint az az elméállapot, amikor a meditáló elméjét megtisztítja minden zavaró fogalomtól és ebben a közömbös, üres állapotban hirtelen felvillan előtte helyzetének, létének értelme. Korábbi novelláiban a zen-buddhizmusnak ez a formai hatása mutatkozott csak. Legújabb korszakában azonban a *satori* elbeszéléseinek középponti kérdésévé vált. Hősei efelé törekednek, ezt az állapotot igyekeznek elérni. Magától értetődik, hogy ezeknek a szubjektíve kielégítő megoldásoknak társadalmi vonatkozásuk nincs, illetve csak annyi, hogy a társadalomtól való teljes visszahúzódást jelzik.

Szerkezetileg a legkisebb változást, tematikailag azonban talán a legnagyobbat a *Teddy* című novellában találjuk. Hőse a tízéves Teddy, aki meditálásai során rádöbben, hogy ő egy hindu böles inkarnációja, aki azonban a végső kegyelemtől mégis elesett, mert találkozott egy hölgygel, aki eltérítette őt a Brahmával való végső egyesüléstől. A társadalombíráló Salinger azonban ebben az elbeszélésben sem tagadja meg magát. Teddy szavaiban kifejezésre juttatja, hogy Teddy amerikai inkarnációja nem a véletlen műve, hanem a vezeklésnek egyik nagyon is kemény formája: „Azonban nem inkarnálódhattam volna amerikai testben, ha nem találkoztam volna azzal a hölgygel. Úgy gondolom, hogy Amerikában nagyon nehéz meditálni és spirituális életet élni. Ha erre törekszel, akkor csodabogárnak tartanak az emberek.”²⁰ A novella szerkezeti feszültségét az adja meg, hogy amíg az elején Teddy úgy jelenik meg, mint szülei gyermekded szenvedéseinek tárgya, addig a novella második felében Salinger úgy ábrázolja, hogy tudásával, misztikus előrelátásával professzorokat ejt csodálatba. Saját halálát is megjósolja s ez valóban be is következik. Ez a novella szerkezetében és befejezésének megoldásában még a régi gyakorlatot követi.

Legutóbbi kötetében, a *Franny and Zooey*-ben megjelent két elbeszélése azonban már formailag sem hasonlít korábbi novelláira. Előző novelláinak formai bævúja, csattanóra való felépítettsége nyomokban sem található meg. Laza, kötetlen formájú mind a kettő. Különösen a *Zooey* nem felel meg semmilyen műfaji szabálynak. Maga Salinger is bizonyos fajta „próza házi mozi”-nak nevezte az elbeszélés narrátorával.

Ezeknek az elbeszéléseknek cselekményük alig van, csupa dialógusból áll mind a kettő. A *Franny* tárgya Franny Glass és udvarlója beszélgetése egy vendéglőben. Franny, az egyetemi hallgató nő elégedetlen az egyetemmel, a világgal és az emberekkel. Elégedetlensége a többi Salinger-hős rokonának mutatja. Azonban egészen máshogyan próbál kitörni ebből a világból, mint a többiek: ahelyett, hogy a világot igyekezne megváltoztatni, önmaga megváltoztatására tesz kísérletet. A változást misztikus eszközökkel igyekszik előidézni: a folyamatos imádkozás titkát keresi, mely megváltoztatja belső világát és új színben láttatja vele a külvilágot is, mivel lemossa magáról az Én legnagyobb terhét, az önzést.

A *Zooey* folytatása a Frannynek. Franny kisebbfokú idegösszeomlást kapott a világgal való meghasonlása következtében. Napok óta nem táplálkozik. Bátyja, Zooey, megkísérli kiragadni őt depressziós állapotából. Elmondja neki, hogy szerinte Franny hol követett el hibát, hogy minek a következménye idegösszeomlása: „Mi bajod van, pajtás? Hová tetted az eszedet? Ha különöc nevelést kaptál, legalább vedd hasznát, vedd hasznát. Mondhatod Jézus imáját mostantól ítélnapjáig, ha nem ébredsz tudatára, hogy az egyetlen dolog, ami számít a vallásos életben, az a közömbösség, akkor nem tudom, hogyan fogsz valaha is egyetlen hüvelykkel előrehaladni. Közömbösség, pajtás,

²⁰ SALINGER: i. m. 287.

és egyedül közömbösség. Vágytalanság. »Minden sóvárgás megszűnése.«²¹ A Franny nevelésére utaló mondat célzás a Glass-családban uralkodó állapotokra. Ugyanis a Glass-család valamennyi tagja hasonló misztikus nevelésben részesült, mint Franny és Zooey. Salinger már egy egész novellafüzért írt a Glass-család különböző tagjairól. Az *A Perfect Day for Bananafish*-ben a legidősebb fivér, Seymour Glass a főszereplő. *A Down at the Dinghy*-ben Boo Boo Tannenbaum Franny és Zooey nővére, négyéves fia, a kis Lionel pedig az unokaöccsük. Az *Uncle Wiggily in Connecticut*-ban Walter Glass, a háborúban elpusztult fivér alakja villan fel kedvese emlékezetében. Néhány kritikus e novellaciklus láttán újabb regény kialakulását várja Salingertől, mivel a *The Catcher in the Rye*-t is hat novella előzte meg. Mások azonban szkeptikusan nézik ennek a sorozatnak a darabjait: „... a Zooey-t olvasva úgy érezzük, hogy a holdkórosok menedékhelyén vagyunk, ahogy a hősnő nevezi a Glass-családot, ahol nehezen lehet megkülönböztetni az orvosokat a betegektől, amint ezek az önjelölt szellemi megváltók kétes szerepeiket eljátsszák. Ami természetesen magától értetődik, az az, hogy e szerepek mind azonosak; és az elbeszélés irodalmi »figurái« egyazon irodalmi én-nek pusztán szilánkjai, melyek egymással vitatkoznak, szembenállnak, egymást győzik meg és beszélnek rá.”²² Bár ez a bírálat túlzottan elfogult, annyiban igaza van, hogy a két utolsó Glass-novella eléggé egysíkú, és az előzőek sem villantanak fel egy regényhez szükséges mennyiségű epikai anyagot és világképük is beszűkült Salinger korábbi műveivel összehasonlítva. Ami mégis élteti ezeket az elbeszéléseket az alig csordogáló cselekmény ellenére is, az a nagy epikusoktól, Balzac-tól és Zolától tanult módszer: a visszatérő alakok szerepeltetése a különböző elbeszélésekben. A teljesség érzése ennél fogva jóval erősebb, mintha ugyanezekben az elbeszélésekben egymással semmi kapcsolatban nem levő alakokat szerepeltetne. De hogy az újabb írásaiban uralkodó *egyoldalú* spirituális szemlélet a *The Catcher in the Rye*-hoz hasonló nagyvonalú epikai műhöz vezet-e el, mindenesetre kétséges.

²¹ SALINGER: Franny and Zooey. (9. print.) Boston — Toronto, 1961. 196.

²² GEISMAR: i. m. 206.

NORMAN MAILER

HIPSTER ÉS BEATNIK*

A „Beat Generation” megjelölést szívesen használják a hipsterek és beatnikek összefoglalására. Akadnak, akik megelégednek a „beat” szóval — de az csavarosan hangzik, s aki mégis ragaszkodik hozzá, csak azért teszi, mert egy kalap alá gyűrheti vele a hipstereket és beatnikeket —, azonfelül a hosszadalmas *The Beat Generation* rövidítésének is megfelel. Az utóbbi sem valami szerencsés elnevezés, de már olyan közkeletűvé vált, hogy el kell fogadnunk. Azt azonban nem lehet elhallgatni, hogy a beatnikék és hipsterek között nagyobb a különbség, mint a hasonlatosság, még ha abban meg is egyeznek, hogy rajonganak a marijuanáért, a jazzért, kevés a pénzüik és egyértelműen vallják, hogy a társadalom az idegrendszer börtöne. Hipsterek is, beatnikék is a hip nyelven szólnak, de nem egyformán. A beatnik a szótárt használja, míg a hipster azt a tompa, állati hangot, amellyel elsőül Marlon Brando zaklatta föl hallgatósága idegeit.

Most már a különbségek következnek. A hipster a proletariátus néma lázadásából lépett elénk, ő annak a bizonyos „Lumpenproletariat”-nak gyermeke, vagány, akit csak a végszükség kényszeríthet munkára. A beatnikék — sok zsidó van köztük — a középosztályból kerültek ki. Szüleik konformizált, kispolgári gondolkodásával szembeni tiltakozásul megfogadták, hogy nem dolgoznak. Abban, hogy búcsút mondtak a társadalomnak, erkölcsi kielégülést éreznek. A hipsterek a pénztelen, léha élet vonzásából és értékéből nem csinálnak semmiféle gondot maguknak.

Testük sem egyforma. A hipster úgy mozog, mint a macska, lassú léptekkel, gyors reflexekkel; füttyül a ruházkodásra, ha ócska a kezeslábas, kifordítja a kézelőit. A beatnik csak hanyagul öltözik — aki megütközést akar kelteni a középosztályban, annak fel kell rúgnia az öltözködés szabályait is. Amellett a beatniknek gyakrabban van jól működő agya, mint jól épített teste. Jóllehet a hipsterek többségével együtt vallja hitvallásának azt a legfőbb tételét, hogy mindenkinek orgazmusa szabja meg, milyen jól tud élni — teste gyenge arra, hogy a szekszualitás csizmahúzójával szabadítsa ki magát a hétköznapi élet szorításából. Szekszualitása ezért befelé fordul, miszticizmusba olvad — kábítószeret használ, hogy gondolatait az egyetemesség és annak titkai magasabbrendű kontemplációjába, passzív, onanisztikus tünődésbe hajszolja: a mámor, nem a vágy indítja munkára, művészetre.

A hipster sem tagadja a miszticizmust, de szívesebben keres feloldást a női testben. A kábítószeret olyan szerencsejátéknak tekinti, amely a marijuána izgalmával felkorbácsolhatja orgazmusa reflexeit — de ha nem talál kielégülést, vigasztalan. Nem úgy a beatnik, aki a mámoros látomásban is kielégülést talál. A beatnik érzelgős — szükségét érzi az Istennek, aki mindent megért és megbocsájt. A hipsternek az a keserves tapasztalata, hogy mindenért fizetni kell —, elviselhetetlen gondolat a beatniknek. Mindent számbavéve, a hipster ragaszkodik az élethez: keményen kitart az elhatározásánál, azért hajszolja a kábítószeret, hogy mélyebben vájkálhasson az életben a maga örömére, viaskodik idegrendszere végzettségével, fausti jelenség. A beatnik az örökké-

* NORMAN MAILER: *The White Negro* (Advertisements for myself, London, 1961. André Deutsch) c. tanulmányához írt jegyzetéből. —

valóságba mered, gyönyörködik benne és azzal áltatja magát, hogy az majdan befogadja. Erősebb benne a valóságtól való szabadulás vágya, mint az, hogy megváltoztassa a valóságot. Útja végén az elmeegógyintézet várja.

Ha a hipster elbukik, sorsa a halál vagy a börtön. A pszichóziist nem neki találták ki. Mint a pszichopata, kötéltáncot jár a veszélyek között: vagy ebben a világban kell eltűnnie a rúgásokat, vagy abban a másik pokolban — börtönben —, ahol le kell róni élete árát. A hipster tele van cselekvésvágygyal és a börtönrács állja útját, amikor kitör rajta a marijuána mámore — a beatnik beszélni szeret és a kávéházakban talál otthonra. A beatnik a régi bohémek ivadéka és hagyományai semmiben sem közösek a hipsterével, akinek pszichikus magatartása a legjobbfajta négerekére emlékeztet. Ezzel szemben a beatnik a hipstertől balra áll, mert hiszen a hipster, akinek életét betölti önmagának vizsgálata, többé-kevésbé összhangba kerül annak a társadalomnak a ritmusával és ízlésével, amelyet elhagyott. Ezzel nem akarom azt állítani, hogy a hipster reakciós, csak azt, hogy válságos időkben a hatalomra törne, és miután az amerikai légkörben radikális eszmék nem szállingóznak, ahhoz a hatalomhoz, amelyet megkaparinthat, csak a jobb-oldal segítségével juthat, nem pedig a baloldal tűnőfélben levő liberalizmusával. A beatnik többnyire elszánt pacifista, esküdt ellensége az erőszaknak. Az egyetlen fajtája az erőszaknak, amit a beatnik ismer, az öngyilkosság, míg a hipster a gyilkosságra hajlik. A beatnik fákhahordozója a szabadság, szólásszabadság és egyenlőség hanyatló eszméinek — ezért fordult a középosztály hipokrizise és álkultúrája ellen.

A Beat Generation irodalma a hip magatartás vetülete. A hip vonzóereje a dolgok apró részleteibe elmélyedő kifejezés gazdagsága. A regényíró azt teszi naggyá, hogy művének minden sorát a legbelsőbb tapasztalat és átélés erejével világítja meg. El kell ismerni, hogy a hipster felfokozott öntudattal él, és a tárgyak és kapcsolatok, amelyeket mások érdektelen adottságoknak tekintenek, az ő szemében mély értelemmel terhesek. Ebben a felfokozott öntudatosságban az idő múlása lassúbb. A lapok tömörebbé válnak. Az átélés minősége elmélyül, ami megnehezíti a kifejezést. Kevesebb eseményről több oldalt kell írni, és ez egyáltalán nem olyan sajátosság, ami értelmetlen makogásra vezet, pedig egyes kritikusok ezt az irodalmat azzal vádolják.

Az a meggyőződés, hogy a hip olyan központi jelentőségű és megrázó felismerés, talált, amelynek vallásos visszhangja és kicsendülése döntő hatással lesz az elkövetkező századra. A hip látomásának lángoló fókuszában az a felfedezés áll, hogy Isten kimúlóban van. Én nem sokat értek teológiához, de úgy gondolom, hogy a hip tudatban az Ember sorsa szoros kapcsolatban áll Isten sorsával. De Isten már nem mindenható. Ennek erkölcsi következményei nemesak megrendítőek, hanem izgalmasak is: az erkölcsi átélés ezáltal nem csökken, hanem elmélyül. A polgári író a kábítószeresek rabjaiban a társadalom nyomorékjait látja, akik feltartóztatlanul sodródnak végzetük felé. A hip inkább arra gondol, hogy ha a kábítószeresek rendkívüli látomásokkal ajándékozzák meg az embert, akkor abban valami isteni ajándék is rejtőzhetik. Talán a szeretet. Ez a misztikus szeretet olyan új erkölcsi tartalommal tölti be a hip írókat, amely sokkal érdekesebb mindannál, amit a regényírás eddig felszínre hozott. Megnyitja a lehetőségét, hogy a regényírás felemelkedjen, nem pedig összezsugorodjon attól való félelmében, hogy romantikussá válik. A hip öntudat megnöveszt bennünket, apró cselekedeteinket nem dagasztja meg, de jelentősebbé teszi. Ha megragadunk egy üveget, mialatt a jazzt hallgatjuk, és őt ujjunk hegye az üveghez tápad, az üveg formát ölt a kezünk alatt, minden ujjunk az üvegnek más és más hajlatát, idomát érzékeli, és arra gondolunk, hogy annak az üvegnek a szerkezete talán a bebörtönzött valónak valamiféle poklát rejt magában, valamiféle szervesen állapottát, amely nem annyira valóságos, mint mi. És ez azt hiszem érdekesebb felismerés, mintha csak felkapjuk az üveget és whiskyt töltünk a pohárunkba.

(Fordította: Varannai Aurél)

TÉMAKERESÉS A MODERN AMERIKAI IRODALOMBAN

JOHN UPDIKE

Az amerikai irodalom — nemzeti öntudatra ébredése óta — talán az összes irodalmak közül legkevésbé nevezhető „belletrisztikának”; regényírása kezdettől fogva legkevésbé volt „fikció” (fiction). Olyan hévvel és gyorsasággal reagáltak az amerikai írók a gazdasági-társadalmi változásokra, hogy eleinte idejük sem maradt a technikai, formai eszközök megszerzésére, és sokszor durván, nyersen ömlött belőlük a friss élmény.

Az első nagy realista nemzedék (Howells, Garland, Crane, Norris, Herne, Whitman) a XIX. század utolsó évtizedeiben aligha dicsekedhetett művészi eszközei tökéletességével. A nagy változásokat és a nagy kérdéseket azonban hűen követte.

Ez a folyamat — paradox módon — a második világháború irodalmi vetületében bizonyos fókig megtörik. A fordulat csak látszólag paradox, valójában megvan a tárgyi magyarázata annak, hogy a második világháború témájával feltűnt írónemzedék miért nem „harcos”, amikor harcokról ír, miért a hideg, illúziótlan ábrázolásmódot választotta. Ezek az okok a harmincas évek válságának látszat-megoldásában rejlenek; ezúttal azonban, amikor a legújabb amerikai regényírók közül a legjelentősebbet szeretnénk bemutatni, a múltat csak annyiban kívánjuk idézni, amennyiben John Updike helyének megítéléséhez és céljainak megértéséhez elkerülhetetlenül szükséges.

John Updike 1932-ben született. Kamaszkora a második világháború idejére esik s a reklámozott írók, akiről 10—20 éves kora között legtöbbet hallott, mind a háborúról írtak. Az idősebbek közül Steinbeck, Saroyan, Hemingway, James Gould Cozzens, Albert Maltz műveik sorába iktattak be egy-egy regényt a háborúról; az addig ismeretlen írók közül pedig James Jones, Norman Mailer, Irwin Shaw, Harry Brown, John H. Burns, Alfred Hayes, James A. Michener, Thomas Heggen, John Hersey és Herman Wouk háborús írással tűnt fel először.¹

A második világháború mint szépirodalmi téma kimerült: jól-rosszul, de megírták. Lett volna ugyan ezután is nagy téma az amerikai írók számára, de éppen a probléma természetéből adódóan erről nem írhattak. A hidegháború legnehezebb évtizedét a beérkezett, felnőtt írók is alig-alig tudták átvészelni.² A bizalmatlanság és gyanakvás légkörében íróvá nőni azonban még nehezebb feladat, különösen akkor, ha a fiatal író nemcsak ragyogó technikával akar tündökölni, hanem tisztességes és őszinte művésszé akar válni.

¹ Hozzáánk a fenti írók műveiből alig érkezett el valami, amikor leginkább aktuálisak lettek volna. Nyereség, ha megkésve is, IRWIN SHAW: Oroszlánkölykök c. regénye (The Young Lions, 1948.) és JOHN HERSEY két műve: A hirosimai riport (Hiroshima, 1946.) és kevésbé jelentős Az adanoi harang (A Bell for Adano, 1944.).

² Ezt a válságfolyamatot írja meg hitelesen NORMAN MAILER: Deer Park c. regényében.

A hidegháború feszültségében felnőtt fiatal írókról vall Herbert Gold³ cikkében, annál nagyobb hitelességgel, mert bizonyos fókig maga is közéjük tartozik. Kerouac témája a szerelem, élet, halál, de — mint H. Gold mondja — nem sokat tud róluk. Ezek a fiatalok nem szeretnek gondolkozni. Ginsberg szerint: „Nemzedékünk legkiválóbb elméi lemondtak arról, hogy gondolkozzanak.” Hidegek. „Olyan mély barlangba vonultak, ahol a vágy és a művészet ismeretlen.” Végso menedékük az örültség; ez az alibijük. Éretlen kamaszok jelentik ki büszkén: „Ma örültek érzem magam. Kérek egy töltőtollat.” És írni kezdenek.

Témáik a nihil határán mozognak, mindent tagadnak, csak önmaguk fontosságának vannak teljes tudatában.

A „közélet” témái nem jellemzők ma az amerikai irodalomra. Külföldre menekülés vagy pálfordulás a haladó irodalom sorsa: elenyészően kevesen híek az idősebb haladó írók közül, frásaik színvonala sem megnyugtató. Amerikában is érvényes Colin Wilson, a „dühös”-nek elkönyvelt fiatal angol írók egyikének panasza, hogy a hivatalos irodalmi kritika és közvélemény nyomása számos áttételes úton-módon érvényesül az író témaválasztásában és ábrázolásmódjában.

Milyen lehetőség marad a mai, fiatal amerikai írók számára? Kerülő utak; a magánélet, a szerelem, a család ábrázolása. Szűkebb körök és önmaguk felé fordulnak mohó érdeklődéssel. Gyermekkorukat, felnőtté válásuk folyamatát vizsgálják és ezen keresztül próbálják megközelíteni a lényeges mondanivalót, különböző fokú felelősség-érzettel és váltakozó sikerrel.

Sorolhatnánk a neveket (James Baldwin, Ralph Ellison, Bernard Malamud, Saul Bellow stb.), de egyelőre üresen csengenek. Csak kettőt emelünk ki, akiket már részben ismer a magyar közönség s a közeljövőben még jobban megismerkedhetik velük: Truman Capote és J. D. Salinger nevét. Velük indult el valami új folyamat az amerikai irodalomban, amely jelentőségben csak a húszas évek irodalmi fellendüléséhez mérhető. A háborús csömörön és az utána következő kaotikus keresgélésen túl már alakul bennük és velük valami maradandó: újfajta „életérzés”, az őszinte, nyílt vizsgálódás szelleme — és a számvetéssel is megpróbálkoznak.

Rendkívül tehetségesek. Szinte kísérteties, hogy egymás után tűnnek fel a fiatal amerikai prózaírók, akik alig nőttek ki a középiskolából és máris kisujjukban van az írói mesterség minden csínja-bínja. Ennek egyik magyarázata minden valószínűség szerint az, hogy számos kitűnő kritikus és író tanítja főiskolákon és egyetemeken az „alkotó írás” technikáját. Formát — de nem tartalmat: azt saját emberségéből kell az írónak hozzáadnia s ez az a pont, ahol legtöbben elbuknak.

John Updike viszont éppen itt emelkedik ki íróársai közül. 1958-ban jelent meg első műve, s ezt máig öt könyve követte.⁴ 1961-ben a legújabb amerikai regénytörténet már tudomásul veszi és számol vele: sokatígérő tehetségként jellemzi.⁵ Azóta az amerikai kritika már nemzedéke legtehetségesebb, érett művészeti tagjaként méltatja.⁶ Felfigyeltek hangjának újszerűségére és a fiatal írótól szinte az amerikai próza megújódását várják. Ebben a várakozásban nincs is sok túlzás. Updike jelentős egyéniség, rendkívül tehetséges író.

³ GOLD, H.: Hip, Cool, Beat — and Frantic. — The Nation, 1957, nov. 16. 349--355.

⁴ UPDIKE művei: The Carpentered Hen, 1958. Költemények. — The Poorhouse Fair, 1959. Regény. — The Same Door, 1959. Novellák. — Rabbit, Run, 1960. Regény. — Pigeon Feathers. 1962. Novellák. — The Centaur, 1963. Regény.

⁵ HASSAN, IHAB: Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel. Princeton University Press, 1961. 332.

⁶ MIZENER, ARTHUR: Behind the Dazzle Is a Knowing Eye. — The New York Times Book Review, 1962. márc. 18. 1, 29.

Életrajzi adatai nagyon fontosak, mert minden műve saját élményanyagát fejezi ki, és pedig egészen közvetlenül. Egyik nagyapja pap, a másik farmer, apja középiskolai tanár. Gyermekkorát Shillingtonban, egy pennsylvaniai kisvárosban töltötte. Később a nagyszülők farmján élt, onnan járt be a középiskolába, ahol az apja tanított. A festészet érdekelte és a Harvard-egyetem elvégzése után egy évig Angliában tanult festeni. Onnan visszatérve két évig újságíróskodott a New Yorkernél (1955—1957), ahol többféle műfajú írással próbálkozott. Majd „szabad író”. Az utóbbi időben csak az írásnak él és újra visszaköltözött szülőföldje közelébe. Korán nősült: három gyermeke van.

Mindezek az élmények nyomon követhetők műveiben, melyekből lassan már össze lehetne állítani élete naplóját. Tehetsége abban nyilvánul meg, hogy gyermekkorának és mindennapjainak látszólag leghétköznapiabb eseményeit és élményeit általános érvényűvé tudja tenni, magasabb szintre emelni. Mindent tud, amit a nagy XIX—XX. századi elődöktől és kortársaktól tanulni lehetett: dickensi finomsággal lát részleteket (de ehhez egy modern festő képalkotó tehetsége járul); nyelve gazdag (de szavai sohasem válnak öncélú játékká); tudja Joyce belső monológjait és él a „tudatfolyam” eszközével (de mértékkel használja, csak amíg céljainak megfelel). A részletek ábrázolásának képi és nyelvi pontossága és gazdagsága azt a kétkedő várakozást ébreszti bennünk, hogy méltó lesz-e a tartalom, amelyet kifejez, erre a nagyszerű eszközre?

Az első regény címe: *The Poorhouse Fair* (1959) (A szegényházi vásár), ebben a szülővárosa közelében levő szegényház egy napját írja le. Az év legnevezetesebb napja ez az elszegényedett öregek számára, amelyre egész évben készülnek. Ekkor rendezik meg, a hagyományoknak megfelelően, azt a népmulatsággal egybekötött vásárt, ahol eladhatják az év folyamán fabrikált apróságait. A regény a klasszikus szabályoknak megfelelően őrzi a tér, idő és cselekmény egységét. Kétszer tolódik el az arány a fejezetek között (amelyek feltűnően filmképszerűek), azonban éppen ez a két fejezet az, amelyben az író legfőbb mondanivalója összpontosul. Két elvi vita az élet-halál-túlvilág kérdéséről, valamint a régi és az új Amerika ellentétéről. Itt mutatkozik meg Updike ama erénye, amely Salinger és Capote fölél emeli: komoly, józan, fegyelmezett, emelkedett hangú; humánuma a felelősség terhét is vállalja a jelenért és a jövőért.

Az eső elmosással fenyegeti a vásárt, de délutánra kisüt a nap és megjelenik a kisváros népe, hogy egyszer egy évben életet vigyen a szegényházba. Updike az új Amerika önzésével és romlottságával a régi Amerika nagyságát állítja szembe. Az öregek még hittek abban, hogy nemcsak gazdagabb, hanem jobb világot is építenek maguknak és gyermekeiknek. Ez a remény nem vált valóra: a gyermekek lerázzák magukról szüleiket, s az öregeknek nem marad más, mint az emlékeik.

A szegényház jóindulatú vezetője azért kerül csődbe és azért veszi körül gyűlölet, mert nem érti, hogy az öregek *egyéni*ségek, akiknek jólétéhez és jó közérzetéhez nem elég az adminisztratív intézkedés. Helyzetük és gondjaik mélyebb átérzése tehetné őket viszonylag boldogabbá.

A regény látszólag eseménytelen, de számtalan apró, szimbolikus jelenségen mutatja be a szegényház mindennapi életét és mindazt, ami ezt a napot rendkívülivé teszi. Apróságok összegeződéséből keletkezik a feszültség, amely oda vezet, hogy ebéd után már kövekkel dobálják meg a vezetőt. Mozaikok, párbeszédtöredékek idézik fel a vásárt, és egyben Updike tiszteletét a devalválódott értékrend eredeti nagysága iránt. Sok szereplőt vonultat fel az író és kitűnően jellemzi őket. A szegényház zárt világa és a beáramló külső világ együtt, dióhéjban Amerikát adja, hibáival és gondjaival. A regény látszólag befejezetlen marad: csak a szegényházban múlt el egy nap; de olyan, mint egy felkiáltójel, figyelmeztetés.

A *szegényházi vásár* A. Maltz *McKeever utazása* c. regényére emlékeztet, de míg az Simon McKeever rokonszenves alakjára épül, addig Updike sok szereplőt mozgat.

Updike stílusa ebben a regényben bonyolult, de mégis kristálytisza és tudatos, mint a legújabb írónemzedéké általában.

Az új írógeneráció, amelyik (főleg a költők) szótárból keresi a nehéz és ritka kifejezéseket, hogy egyénivé tegye stílusát, messze távolodott az egyszerűségtől és nagyon elszántan kíván különbözni Hemingway, Caldwell, Steinbeck stílusától. Ez elsősorban monológjaikra, párbeszédek közötti „összekötő szövegekre”, leírásokra és képalkotásokra vonatkozik. Ugyanakkor párbeszédek tökéletesen természetesek és mesterkéletlenek, felhasználják a tájszólás és slang adta lehetőségeket. Így az „összekötő szövegek” és a párbeszédek között óriási a szakadás és tehetségük foka dönti el, hogy furcsa vagy vonzó sajátossága-e írásuknak — de mindenesetre jellegzetességük. Ez a szakadás természetesen nincsen meg a kamasz-regényhősökkel operáló én-regényeknél: ott a hős nemcsak slangben beszél, hanem slangben is gondolkodik.

Salinger és Updike egyformán kitűnő ebben a félelmetes apró-realizmusban. semmi sem kerüli el a figyelmüket. De Updike festőszeme többet, lényegesebbet lát: kevesebb képpel és mozzanattal elvont, feszült szimbólumokat teremt. Irodalmi technikában mindketten a „mikroszkópi realizmus” Andrew Wyeth⁷ által képviselt irányát követik; Updike olyan erővel, amely szinte már brutális (de rendkívül hatásos), Salinger több feloldódással, humorral, de a felszínesség állandó veszélyétől kísérvé. Feszültségben, izzó hőfokban Updike Truman Capote-tal rokon,⁸ aki a Dél nem gyógyuló gennygócát Tennessee Williams költőiségével ábrázolja, Faulkner monoton homálya nélkül.

A *szegényházi vásár* nem könnyű olvasmány, mert érezzük, hogy egy szó sem került bele véletlenül, olyan tudatos gonddal készült, hogy nem futhatunk át egy mondaton sem. Írása a kialakult művész benyomását kelti.

De kialakult ember-e? Két novelláskötete (*The Same Door*, 1959. és *Pigeon Feathers*, 1962) közelebbi, bepillantást enged egyéniségébe, gondolataiba, érzéseibe s az abból formálódó kép nem egyértelműen megnyugtató. Témái: ifjú házások hétköznapijai, gyermekkori, iskolai történetek, a felnőtté érés problémái. Itt már kezd veszélyessé válni, ami kezdetben Updike követésre méltó erénye volt csupán: hétköznapijainak ábrázolása. Ez ugyanis valóban csak addig jogosult, amíg általános érvényűvé tudja tágitani élményeit. De miközben kerüli — igen helyesen — az „ötlet-novellák” olcsó megoldásait, néha, fáradtabb időszakában adós marad a lehetőségek kiaknázásával. Olykor mintha üresjáratban vetné papírra írásait, melyek azonban még ekkor is megbízhatóan kitűnő stílusra vallanak. Mint F. Scott Fitzgerald-ra, Updike-ra is érvényes a mondás: nem tud igazán rosszul írni — ahhoz túlságosan tehetséges.

A novellákból kirajzolódó Updike: érzékeny, nem túlságosan közkedvelt kamasz, félszeg és magányos. Állást keres, majd „favágó” munkával foglalkozik és nonkonformista alkatának megfelelően sokszor ütközik a világgal. A kapott sebeket családja körében szeretné gyógyítani, de ez nem mindig sikerül. Szereti családját, de néha nyugtalan és menekülni, kitörni vágyik, mert úgy érzi, szürkülnek és szűkülnek élete keretei.

Olyankor nagyszerű, amikor valóban megragadja az élet alaphelyzeteit: a rosszul fizetett értelmiségi és a sikereire gőgös üzletember ellentmondását; az állásvesztés pillanatát; az irodalomtanár kiszolgáltatottságát a csak gyakorlati tárgyak iránt érdeklődő, elkényeztetett diákoknak; az álmodozó férj egy estéjét álmosan békés családi körben; az ifjú férj megkísértését; az értelmiség tehetetlen, erőtlen büntudatát a szegénység láttán; az „életbe induló” egyetemistát, aki ráébred, hogy túljutott gyerekkori környezetén.

⁷ BAUR, J. I.: *New Art in America*. — New York, 1956.

⁸ CAPOTE, T.: *Other Voices, Other Rooms*, 1948. Regény.

Mindaz, amit novelláiban elmond, mintha vázlat lenne regényeihez.

A *Rabbit, Run* (1960) menekülésre-szólítás a kátyúba jutott élet elől. Rohanj, 'Rabbit, mondja a cím, s a hős (gyerekkori gúnyneve a „Nyúl”) a regény folyamán többször nekirugaskodik s a záróképben — végleg? — elrohan a felelősség elől. Harry (Rabbit) Angstrom ügyes, dolgos, rendes fiúnak indult. Az iskola, a kisváros és nyomdász-apja büszkesége, mert kosárlabda-bajnok. Kallódása akkor kezdődik, amikor állást vállal s a világ nem fogadja tárt karokkal. Belesodródik, pillanatnyi könnyelműségében egy házasságba, s a házaselete elviselhetetlenné válik. Az asszony rendetlen, elhanyagolt, iszik is: gazdag szülei elkényeztetett lánya; nem élettársnak való.

A regény kérdése: köteles-e Rabbit megmaradni házasságában, amikor nyilvánvaló, hogy házassága csapda, felesége idegen számára, csak nyűg a nyakán s miatta nem tudja saját egyéniségét, tehetségét kibontakoztatni. Rabbit viselkedése részben a beatnik-receptet követi. Elrohan a „lelkét keresni”, mítsem törődve a feleségével, kisgyermekével és az állapotos barátnőjére váró sorssal. Állásait is sorra otthagyja. Úgy sodródik kalandok, szerelmek között, hogy csak sajátmagára figyel.

Rabbit azonban nemcsak kamasz és nemcsak önző: eszményei vannak s ezek megvalósítását keresve esetlik-botlik. A családi életet szüleiéről, a feleséget dolgos, tiszta anyjáról mintázta, s érezzük, hogy nem nyugszik, amíg meg nem találja anyja mását. Szeret dolgozni: élvezte hámozógép-ügynöki munkáját, mert ott olyan cikket árult, amely valóban hasznos volt; mint kertész is tisztességesen dolgozott. Csak olyan munkát nem hajlandó vállalni, ahol hazudnia kell, jobb meggyőződése ellenére. Nem akar másodrendű lenni semmiben; úgy érzi, többre hivatott és több jár neki, mint amit jelenlegi, korlátok közé szorított életében kaphat. Meg is indokolja: valaha bajnok volt. „Ha az ember egyszer életében elérte, hogy valamiben a legelső volt, akkor soha többé nem tud megalkudni, nem éri be másodrendű megoldásokkal.”

Megveti a csalást; igényes. Undorral nézi a TV hirdetéseit és megjegyzi: „Csalástól forog a világ. Ez a mi gazdasági rendünk alapja.” Tisztaságra, világosságra, rendre és harmóniára vágyik, de az eszközökben nem válogat. Brutális kéméletlenséggel löki el magától poshadt világát. A sajátmagához és a hazugság nélküli élethez való hűsége a legvégtetelebb felelőtlenségbe viszi.

Updike nem ítéli el hősét menekülése miatt: hihetővé teszi számunkra, hogy Rabbitnek szakítania kell addigi életével. De elítéli kamasz-önzését, amely apránként bontakozik ki a regényben. Rabbit, a minden oldalról rázúduló felelősség szorításában kosárlabdázó-élmékeihez menekül megoldásért. Ha az ember kitűnő játékos és ketten kétfelől fogják le, amikor kezében a labda, és sem moccanni, sem kosárra dobni nem tud, mit tegyen? Továbbadja a labdát és kárörömmel szemléli a rácsimpaszkodók kárvallott arcát. „Hiszen ott, ahol ő állt a labdával, tulajdonképpen senki sincs.” A terhet letette: ő odébb állhat. Meg is mondja róla volt játékos társa: Rabbit sohasem volt csapat-játékos. Nehéz munkát nem vállalt, csak látványos játékot. Sztár volt. Ebből a végső kicsengésből érezhető, hogy Updike menekülése *formájáért* ítéli el hősét. Amikor Rabbit látja, milyen könnyű a menekülés, cinikussá válik: „Ha van merszed, hogy önmagad légy, mások majd megfizetik az árát.”

A könyvből fontos dolgokat tudunk meg a mai Egyesült Államokról, amelyet Rabbit-Updike egyértelműen elítél, de tanácstalan magatartással szemlél. Kérdések hangzanak el a regényben, lényeges kérdések, de Rabbit csak azt érzi, hogy nem tud felelni rájuk: „Nem tudom ezekre a kérdésekre a választ. Csak azt tudom, hogy mit érzek helyesnek.”

A *Rabbit, Run* nem a legnagyobb könyve Updike-nak. A befelé fordulás, öntetszelgés világába vezet — és ez arányain is megmutatkozik. Beesületes és brutálisan őszinte a fiatal házások szerelmi válságának leírása, Rabbit vigasz-keresésének cso-

telése, de aránytalanul sok helyet foglal el a regényben és indokolatlanul, mert Rabbit nem elsősorban fizikailag kiéhezett ebben a házasságban.

A menekülést a teljes élet igénye igazolja, mert Rabbit-Updike mérhetetlenül szereti az életet. Állandóan attól tart az író, hogy nem tudja megmagyarázni olvasóinak, miért és hogyan szereti. Mint mondja: „mindent (le kell írni) a belső életöröm tiszta egyszerűségével, oldalak ezrein, mámorítóan eseménytelenül.” Az élet „szüntelen, erőfeszítés nélküli” gyönyörűség Updike számára, misztikus öröm, s ez a hitvallás Thomas Wolfe lelki rokonává teszi. Nem hiszi, hogy az életöröm közölhető. Mint mondja, az írók közölhetetlen élményeket próbálnak rögzíteni, „s nem hagynak maguk mögött többet, mint a csiga a fénylő nyálka-nyomot”.

Szerencsére téved: vagy legalábbis olvasóiban nem ilyesféle benyomást kelt. Úgy érezzük, élményei saját élményeinkhez kapcsolódnak, s feltett kérdései visszhangoznak bennünk.

Legutóbbi regénye éppen az emberré válást, az önfeláldozó munka értelmét világítja meg, eddig nem látott eszközökkel és szinten. Legfeljebb regénye — harminceven írta.

The Centaur (1963) mitológiát kever realitással, úgy hogy a mítoszt is élővé teszi s a mindennapit is jelentőssé emeli. A görög rege szerint Chiron, a bölcs kentaur, miután hosszan szenvedett egy mérgezett sebtől, engesztelésül felajánlotta életét. Zeus az áldozatot elfogadta és elvette halhatatlanságát, hogy Prometheusnak adja.

A regény Updike édesapjának állít emléket s nem sok hiányzik hozzá, hogy ez az emlék halhatatlan legyen. Az olingeri középiskola természetrajz- és fizikatanára (Chiron) önmagával, diákjaival és igazgatójával (Zeus) való örök csatározás közben őrlődik fel és egyetlen gondja, hogy fiának (Prometheus) minden lehetőséget megadjon, amelytől őt megfosztották a körülmények. Néhány téli nap alatt játszódik le a sűrített tragédia, 1947-ben, miközben George Caldwell, az apa, megtudja, hogy menthetetlen beteg és egész élete csődtömege egyszerre szakad a nyakába. Nem jó tanár: túl jó, túl megértő. Hiába magyarázza anyagát kitűnően: a diákok, ezek az önző kis fenevadak, az apjuk pénzét és hatalmát használják föl ellene. A rosszul fizetett tanároknak nem is lehet tekintélyük a kisváros társadalmában. A gyerekek mindig számíthatnak arra, hogy az igazgató minden gaztettükért a tanáron tölti ki haragját. Caldwellt anyagi csődje is kínozza; már kiköltözött Olingerből a nagypapa farmjára, hogy olcsóbban élhessenek, de még mindig nem lát megoldást arra, hogyan küldje Peter fiát a legjobb egyetemre vagy festészetet tanulni, mert a fiúnak ehhez van tehetsége. Eddigi gondjait növeli, hogy végleges összeütközésbe kerül az igazgatóval és most már biztos benne, hogy menthetetlen beteg. Hőfűvás temeti be az utat, nem tudnak kijutni a farmra, s a városban hányódik napokig apa és fia, pénz nélkül, miközben a 15 éves fiú jobban belepillant apja vergődésének okaiba s az egész felnőtt világba, mint eddig bármikor. Az apa bölcs, eszes, szellemes, keserű. A fiú félszeg, gyenge fizikumú s kamaszmódra harcol benne az önzés és a szülei iránti szeretet.

Váltakozó fejezetekben szól Updike az apáról harmadik személyben és a fiú első személyben emlékezik vissza a lidércnyomások napokra.

Ha Updike megelégedett volna azzal, hogy a regény elején vagy végén utaljon a mítosz-párhuzamra, vagy a váltakozó fejezetekben tisztán különválasztotta volna a mítoszt és a realitást, hibátlan művet alkotott volna. A fiú-fejezetek mindvégig megőrzik következetes realitásukat, az „apa-szempontú” fejezetekben pedig a realitásból átesap a mítoszba s újra vissza. A mítosz-kitérők néha lehúzzák és akadályozzák a regény lendületét.

A könyv alapgondolata Updike eddigi legszebb és legmélyebből jövő témája. Az olingeri és a farm-élet, valamint a szereplők ábrázolása kitűnő; a társadalmi mondani-

való ebben a regényében a legközpontibb. A torzítás-mentes lélektani ábrázolás modern és nem modernkedő. Stílusa itt földönjáróbb, mint *A szegényházi vásárban*; derűvel és humorral átszőtt. A mítosz-részletekben szellemes gúnnyal rángatja le lábuknál fogva az isteneket földi gyarlóságaikba.

Updike-nak ez a könyve — bár nem hibátlan — csak azzal a tisztelettel bírálható, amely a valóban tehetséges íróknak szól. Ahogyan a világot észleli: fizikai és szellemi reakciói, élményei, mind beleépülnek a könyvébe, szervesen és hitelesen. Semmiféle érzet és arról alkotott képzet nem vész el számára. Páratlan megfigyelő: amikor leír egy éles fájdalmat, lelki agóniát, amikor megjeleníti a hóvihar fokozódó feszültségét, a reggeli ébredést vagy a konyha illatát, teljes értékű élményt nyújt.

Updike jelenleg az életet tartja a legfőbb szentségnek, az emberi életet, s az emberi élet lehetősége ellen elkövetett merényletet a legfőbb rossznak. Ha logikája éppoly tiszta, mint művészete, s ha nem fordul túlságosan önmagába, hanem megőrzi a felelősségtudatot, amelyet vallásos, puritán ősektől és felvilágosodott apától hozott, akkor szinte korlátlan lehetőségek állnak előtte. Ez az intellektuális stílusú író egyelőre ösztöneire támaszkodik véleményalkotásában, s ezért sokszor csak a kérdések feltevéséig jut el. De a saját ösztöneire való támaszkodás egyben függetlenségének bizonyítéka is — s mivel becsületes írónak látszik — ez biztató tünet.

Vita

ROUSSEAU ÜRÜGYÉN*

A hozzászólás, amely a *Rousseau öröksége* című alkalmi cikkemmel foglalkozik, olyasmit kér tőlem számon, amit adni sem szándékom, sem módom nem volt, ti. az egész újabb Rousseau-irodalom ismertetését s nevezetesen a Rousseau-év eredményeinek summázását. (Miként is vállalkozhattam volna efféle kísérletre a Rousseau-év közepén?) Aligha tehettem egyebet, mint amit — filológusként — meg is tettem, vagyis hogy az olvasót tájékoztattam a művekről, sőt néha csak nagy művek egyes részéről, amelyeknek adatait, szempontjait, megállapításait munkám során jól-rosszul felhasználtam.

Természetesen én is kíváncsi vagyok és hasznosnak tartanám, hogy időnként összefoglaljuk — persze nem ötletszerűen, rögtönözve, hanem teljességre törekvő alapos kutatással — egy-egy évforduló tanulságait vagy általában is azoknak a könyveknek és cikkeknek az értékeit, amelyek valamely nagy alkotó életművét korunk és nemzedékünk szemszögéből vizsgálják (magától értetődően nem csupán Franciaországban, hanem a Szovjetunióban és más szocialista országokban is).

Az ilyen sokrétű, kétségkívül időszerű munka az erők egyesítését és a kutatók széleskörű mozgósítását szükségelné. A Rousseau-cikkem kapcsán közölt épületes megjegyzések talán remélni engedik, hogy akiknek — hivatali tisztük folytán is — irányítaniuk kell a többiek tevékenységét, nem fognak már kitérni e feladat elől.

À bon entendeur salut.

DOBOSY LÁSZLÓ

*Válasz GYERGYAI ALBERT: Rousseau öröksége c. cikkére (VF, 1963. 2. sz.).

Az amerikai irodalom a XX. században
(Szerkesztette Kardos László és Sükösd Mihály. Budapest, Gondolat, 1962. 517.)

Az olvasó első érzése a csodálkozás: Ilyen sokat tudunk az amerikai irodalomról? Hiszen a múlt emlékei között kutatva, még nem is tűnik olyan távolinak az idő, mikor azt hittük, mindent elolvastunk, amit a könyvkereskedések kirakatai, a folyóiratok és újságok legújabb világsikerként kínáltak, vagy amikor fölényes vállveregetéssel beszélünk az amerikai irodalom hanyatlásáról, anélkül, hogy a kritika bonckése alá vetettük volna e hanyatlás tényleges jelenségeit. E két ellentétes időszakban, akár Margaret Mitchellt olvastunk, akár Howard Fastot, úgy éreztük, mindent elolvastunk, mindent tudunk, amit az amerikai irodalomból olvasni és tudni kell, s csak most döbbenünk rá, hogy zömükben éppen azoknak az íróknak művei álltak ki az idők próbáját, kikről kevesebbet beszélünk, kiknek írásai hangos propaganda nélkül, szinte észrevétlenül férkőztek közel az olvasók nagy táborának szívéhez. A kötet meglepően impozáns névsora egyúttal figyelmeztetés is, nem olvasunk, nem beszélünk eleget az amerikai irodalomról. A névsor azonban korántsem teljes. Számos író van, köztük régi és új ismerősök, kikkel sajnálatunkra nem találkozhattunk, bár úgy érezzük, illő lett volna számukra helyet biztosítani (mint Robert Frost, Langston Hughes), ez azonban nem a válogatás hiányosságát, hanem a huszadik századi amerikai irodalom gazdagságát bizonyítja.

Az esszé

A szerkesztők jó érzéssel nyúltak az ismét polgárjogot nyert esszéhez, mint legalkalmasabb formához, hogy az olvasók minél szélesebb rétegéhez, színesen, fordultatosan, a széppróza eszközeivel vigyék emberi közelségbe az írók életművét, az irodalom történetének egy-egy részét.

Nyilvánvaló, hogy a szépprózai stílus öncélú csillogtatása ugyanolyan ellentmondásban áll az irodalmi (és irodalomtörténeti) esszével, mint az adatok, tények halmozása, a csak beavatottak számára élvezhető, száraz előadásmód az irodalomtörténet-írással. Az irodalomtörténeti hűség ugyanolyan követelménye az előbbinek, mint a közérthető, szép stílus az utóbbinak.

Nem meglepő, hogy a kötetben általában az irodalomtörténészek kezéből származó esszék a sikeresebbek. Országh László bevezetője, melyben a szerző biztos kézzel vázolja fel az amerikai irodalom fő fejlődési irányait, igen jól példázza, hogy az irodalomtörténész elmélyültsége, anyagismerete nemcsak hogy nem akadályozza, hanem ellenkezőleg, elősegíti az esszé mély gondolati tartalmának kifejezését, azzal az élményszerűséget kínáló hatással, művészi igénnyel, melyet az esszétől, mint szépprózai alkotástól elvárunk. Hasonló jelentős eredménye a kötetnek — hogy csak pár példát említsünk — Bóka László esszéje Dreiserről, Szász Imréé Hemingway-ről és Szili Józsefé Ezra Poundról. Mindezek bizonyítják, hogy nincs az irodalomtörténetírásnak olyan problémája, legyen az filológiai, politikai vagy esztétikai jellegű, melyet az esszé keretén belül ne lehetne felvetni és sikerrel megoldani. Valahol ezekben az írásokban kell keresnünk az irodalomtörténetírás és esszé közötti szintézist, amely az utóbbi lehetőségeit, fejlődésének fő irányát meghatározza.

Az irodalom, s vele együtt az irodalomtörténet művelése nálunk már nem kis számú műértő ügye, hanem a szó legtagább értelmében vett közügy. Ennek következtében fokozódik az írástudók felelőssége. Éppen ezért nem mehetünk el szó nélkül olyan jelenség mellett, mint Bartos Tibor esszéje Edgar Lee Mastersről, melyben a szerző és a képzeletbeli hölgy szinte versengve bizonygatják, hogy nem irodalomtanárok, hanem csupán dilettánsok, s közhelyek hangoztatásával, szellemes

megjegyzésekkel „irodalmárkodnak”. A kávéházi hangulat olyan érzést kelt, mint ha az esszé nem is napjainkban, hanem évtizedekkel korábban íródott volna, s ez, az irodalmi sznobok csevegését felidéző forma elkerülhetetlenül hozza magával a tartalom elsekélyesedését.

Az esszék túlnyomó többsége azonban éppen a művészi és irodalomtörténeti felelősség tudatának jegyében íródott. S ha vannak is néha elhamarkodott, vagy kelletlen meg nem alapozott irodalmi értékelések, melyekkel vitatkoznunk kell, részletkérdések csupán, és nem rontják a kötet egészéből nyert kedvező hatást.

Dos Passos

Ilyen mindenekelőtt Dos Passos írói, emberi arculatának kérdése. „A tegnap példaképe” — írja róla Valkay Sarolta. Hangsúlyozza, hogy Dos Passos „szélsőséges individualista volt világlátésában”, az ő „száznyolevan fokos” fordulatát tekintve a legmegrendítőbbnek valamennyi íróé közül, aki egyszer közel került a szocializmus eszméihez, s valami oknál fogva megtagadta azokat, majd így teszi fel a kérdést: „Utólag könnyű okosnak lenni, de érthetetlen, miért nem tűnt föl jobban Dos Passos pályafutása előtt mindent egybeeméső, inkább nyughatatlan elégedetlenségéből fakadó lázongásának ellentmondásos volta?” Az irodalomtörténeti kutatások ma már azonban cáfolják a kérdés ilyen feltevésének jogosultságát. A legutóbb megjelent művekből (Deming Brown *Soviet Attitudes toward American Writing*, Daniel Aaron *Writers on the Left*, John H. Wrenn *Dos Passos*) egybehangzóan kitűnik, hogy már 1934-től kezdve maga Dos Passos törekszik a baloldallal való szakításra, mellyel kapcsolata azt megelőzően sem volt nagyon következetes és zavartalan, és a baloldalisága körüli legendák születését nem annyira írásainak, mint a Sacco-Vanzetti ügyben tanúsított kiállásának köszönhetette, másrészt a szovjet kritika, a kezdeti kedvező fogadtatás után, részben a harmincas évek elején folytatott realizmus vita eredményeként, 1936-tól kezdve, nem annyira esztétikai, mint inkább tisztán politikai megfontolás alapján, elutasító magatartást tanúsított írásművészetével szemben. Annyi bizonyos, hogy Dos Passos igazi írói képének megrajzolása csak akkor történhetik meg, ha a felvetett problémákat az irodalomtörténeti kutatás megnyugtató módon, a legapróbb részletekre kiterjedően tisztázza.

A Sandburg-életmű, és más kérdések

Timár György Sandburgról írott esszéjének csak egyetlen szépséghibája van, hogy befejezetlen maradt. Sandburg esszéi — és költői — pályáját a *Jó reggelt Amerikával* lezárja, holott *A nép igen* kötet versei éppen az *Én vagyok a népben* már korábban jelentkezett radikális következtetéseit viszik tovább:

On the horizon a cloud no larger than a man's
hand rolls larger and darker when masses of
people begin saying, „Any kind of death is
better than this kind of life.”

A végső kérdéseket tehát Sandburg életművében nem a *Jó reggelt Amerika* veti fel, s a választ sem a kozmosz végső titkainak keresésében, hanem a népköltészethez való visszatérésben, s *A nép igen*ben kell keresnünk.

Keszi Imre írja egy helyütt Sinclair Lewistről, hogy „egy időn át Jack London mellett titkárkodik, afféle íróinasként”. Mark Schorer terjedelmes, csaknem naptárszerűen összeállított Lewis életrajzából azonban tudjuk, hogy Lewisnak teljesen más jellegű kapcsolata volt Londonnal, nevezetesen, hogy kezdő író, újságíró korában novella-ötleteket adott el Londonnak, darabját öt dollárért. Schorer közli Lewis egyik levelét, amelyben tájékoztatja Londont, hogy házasság előtt áll, s kéri, erre való tekintettel a legutóbb postán küldött novella-ötletek árát kissé toldja meg. Közli egyúttal London válaszát is, amelyből kitűnik, hogy nem éppen a legjobb véleménnyel van az akkor még kezdő, fiatal Lewis tehetségéről.

Még egy megjegyzés erejéig vissza kell térnünk Valkay Sarolta Dos Passosról írott esszéjére. „Hemingway a fiesta, bikaviadal, sör és jeges horchata Spanyolországát írta meg 1940 előtt és után — írja a szerző, hogy utána meglepő ellentétként hozzátegye —, Dos Passos pedig már 1922-ben a tömegeket figyeli, a spanyol társadalom szerkezetét boncolja.” Hogyan történhetett akkor, hogy ugyanaz a Hemingway az *Akiért a harang szól* és az *Ötödik hadoszlop* lapjain emel maradandó emléket a spanyol polgárháború nagy és nemes ügyének, míg Dos Passos erejéből Glenn Spottswood életútját bemutató, s voltaképpen a saját, munkásmozgalommal való végleges szakítását igazolni kívánó regényre futotta?

Ez, inkább csak szórványos megjegyzések, után hátra van még egy kérdés vizsgálata, hogy a kötetben közölt esszék megfelelnek-e a címben jelölt igénynek, vagyis nyújtanak-e kellő tájékozódást ahhoz, hogy az olvasó közelebb kerüljön az egész XX. századi amerikai irodalom megismeréséhez? A kérdésre határozott igennel felelhetünk. Az esszék gondos elolvasása után nyilvánvalóvá válik az a szerkesztői törekvés, hogy az amerikai irodalom leg-sajátosabb arcú képviselői kerüljenek bemutatásra, akiknek sikerét, műveik értékét nem a kereskedelmi reklám, hanem az idő igazolta. A bemutatott írók (például Pound) egyúttal egy-egy irodalmi irány megtestesítői is. Elegendő csak utalnunk arra, hogy a legújabb amerikai dráma két kiemelkedő képviselője, Miller és Williams egyúttal O'Neill művészi hagyatékának is folytatója: Miller az O'Neill-i dráma realista törekvéseit fejlesztette tovább, míg Williams inkább a pszichoanalízis vonalát követi.

A tudatos szerkesztői munka eredményeként az esszék kettős célkitűzést szolgálnak: egyrészt megismertetnek egy-egy író arculatával, többé-kevésbé beágyazva korának általános irodalmi célkitűzéseibe, másrészt alárendelt szerepük is van, amennyiben a bevezető tanulmány vázlatosan megrajzolt irodalomtörténeti képét színesítik, gazdagítják. Ilyen értelemben a kötet egésze megfelel a címben megjelölt célkitűzésnek, felöleli az egész XX. századi amerikai irodalom problematikáját, olyan igény nélkül, hogy vállalkozna képet adni a kor valamennyi írójáról, valamennyi irodalmi irányzatáról.

A kedvező összkép kialakulása ellenére úgy érezzük, hogy a XX. század amerikai irodalmát bemutató kötet, mint igényes kísérlet, csak első lépés ahhoz, hogy árnyaltan, a történelem kínálta gazdagságával és ellentmondásosságával az egész amerikai irodalmat mutassuk be az olvasóknak.

KOVÁCS JÓZSEF

John O. McCormick: Der moderne amerikanische Roman. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1960. 143.

A rubrikázás, amely ellen Ady tiltakozott, néha a kritikus és nem a művész számára jelenti a nagyobb veszélyt. Példárra az amerikai irodalom, ahol a hagyomány bonyolultsága és ellentmondásossága miatt az egységes szempontok szerinti csoportosítás úgyszólván lehetetlen. McCormick

tévedése abban rejlik, hogy e fölismerés ellenére is ragaszkodik a rubrikázáshoz, amely azonban ilymódon nem egymást kizáró szempontok szerint történik. Hol a látásmódot (naturalizmus), hol a témát (háború és politika), hol pedig a beleélés hőfokát („megszállottak”) tekinti kiindulópontnak, nem csoda hát, ha elemzésében a torzulások legkülönfélébb formáiba találkozunk.

A módszer okozta hibáknál azonban talán még súlyosabbak azok, amelyek a kritikus elfogultságában, fölényeskedő hangvételében, csipkelődő hajlamaiban gyökereznek. Így azután McCormick egyébként színvonalas kötete eléggé áttekinthetetlen és ráadásul — hangja miatt — nehezen megemészthető olvasmány.

Az ellentmondásos csoportosítás az egyes irányvonalak és portrék elégtelen ábrázolásához vezet. Így például a naturalizmus fejlődését Norris és Dreiser után már nem követhetjük nyomon: az egyéb címszók alatt tárgyalt írók és művek naturalista vonásaira legfeljebb odavetett megjegyzéseket olvashatunk, jöllehet a szerző nagyon is világosan látja, hogy az 50-es évek regényeiben a naturalizmus még mindig eleven hatóerő. Az írói portrék elégtelenségét a szintézis hiánya okozza. Hemingway művészetére például a szerző többször is visszatér, anélkül azonban, hogy bárhol is megkísérelné jelentőségét összefoglalni. Az sem szerencsés, hogy végeredményben a háborús írók közé sorolja, de amíg a *Sun Also Rises*-t behatóan elemzi, addig a *For Whom the Bell Tolls*-nak csupán egyetlen sort juttat.

Ebből a példából arra lehetne következtetni, hogy McCormick elfogultságának politikai eredői vannak. A valóságban a dolog nem ilyen egyszerű. Az előszó szerint Wilder és Caldwell nem elég rangos írók ahhoz, hogy a kötetben helyet kapjanak, Steinbecknek és Farrelnek pedig futólagos említéssel kell megelégednie. Saroyan, úgy látszik, még lebecsülésre sem méltó. Nem így H. Wouk. A *Cain Mutiny* gyengéinek taglalására a szerző jó két oldalt szán. McCullers, Capote, T. Williams és Baldwin regényeit McCormick velősen „gyermekesnek és komolytalannak” bélyegzi. Az öncélú szurkálásra álljon itt a következő megjegyzés: „... hálából valószínűleg túlértékeltük James érdemeit, hasonlóképpen Conradét is, *akinek munkássága azonban nem tartozik vizsgálódásaink körébe.*” (V. P. kiemelése). Tudnunk kell itt, hogy ez a szűrés nem is annyira Conradnak, mint inkább a kritikus harvardi kollégáinak: A. Guerardnak és Th. Mosernek, szól — mindkettő neves Conrad-kutató.

McCormick értékes eredményeit az összehasonlító módszernek köszönheti. Igen tanulságos például az angol és amerikai regény eltérő hagyományainak, valamint az angol és amerikai háborús regény jellegzetességeinek szembeállítása. Hasonló eszközzel elemzi a szerző az 50-es évek amerikai irodalmának sajátosságait is, itt négy regény (Hemingway *The Old Man and the Sea*, R. P. Warren *Band of Angels*, B. Malamud *The Assistant*, S. Bellow *Henderson the Rain King*) egy-egy részletének komparációja útján mutatja ki az uralkodó irányok sokféleségét. Értékesek továbbá az amerikai és európai irodalom kapcsolataira vonatkozó megállapításai is: így például Kafka hatásának kimutatása P. Bowles és mások művészetében. Sajnos, McCormick itt sem bír az aránytalanságokon úrrá lenni: semmiképpen sem helyeseltető például, hogy egy ilyen szerény terjedelmű kötetben a szerző az összehasonlítás kedvéért hosszú oldalakon át *angol* regények tartalmát ismertesse.

VÁMOSI PÁL

Frederick J. Hoffman: The Modern Novel in America. Chicago, Henry Regnery, 1951.

Hoffman irodalomkritikai tanulmánygyűjteményében az 1900 és 1950 közötti időszakban vizsgálja az amerikai regényt, igen mélyreható elemzéssel, ügyes idézetekkel.

Henry James, W. D. Howells elbeszélő művészetéről — a háború előtti naturalizmusról — Willa Catherről és Ellen Glasgowról — tárgy és módszer viszonyáról Gertrude Steinről —, a két háború közötti amerikai regényről, a harmincas évek műveiről — valamint az utolsó tíz év műveiről egy-egy tanulmányt ír.

Felsorakoznak a tanulmányokban: Theodor Dreiser, Upton Sinclair, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, Ezra Pound, John Dos Passos, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck, Erskine Caldwell és teljesen elmaradnak, vagy csak épen említést kapnak Arthur Miller, Saroyan, Maltz és mások.

A főarányok legszembeötlőbb hibája az, hogy a jelennel keveset foglalkozik és ebben — vagyis az utolsó fejezetben — egy sereg nagy íróról nem is történik említés.

A fejezetek csak témák egymásutánjai és nem fedik a címet, mely arra utal, mintha az egész könyv szerves kritika, összefüggő tanulmány lenne. Mint kronológia sem tiszta, mert ide-oda ugrál az időben, Dos Passosról például majdnem minden korszakban ír egy pár fejezetet.

Két jelenséget találóan elemez, az amerikai irodalom viszonylagos, vagy olykor tényleges baloldaliságát, majd a pszichoanalízis hatását az új világ íróira.

Érdeme, hogy bár ingadozik előadás-módjában a szellemtörténeti és a társadalomból kiinduló szemlélet között, mégis plasztikus képet ad tárgyról, ha az olykor hibás és aránytalan is. Igen sok összefüggésre hívja fel a figyelmet és jól választja meg idézeteit.

A könyv szellemi bizonyítéka annak, hogy a legmagasabbrendű igazmondás — tükrözés — a művészet. A világ legkapitalistább hatalma művészetében baloldali, mint kevésbé agresszív kapitalista országoké. Minden olyan könyv érdeklődésre tarthat számot, mely a dialektikus összefüggések erősen bonyolult szövevényét próbálja meg elemezni.

A 15 fvényi, kisformátumú könyv spanyol fordításában José Maria Castellet külön előszót szentel az európai olvasók számára. Előszavában megállapítja, hogy az utolsó években nöttön-nő az érdeklődés az amerikai regény iránt. Kiemeli Faulkner, Dos Passos és Hemingway-t, mint akik szerinte legerősebben ragadták meg az európai olvasók figyelmét.

Az amerikai írók egy csoportja Párizsba „száműzte magát”. S válaszként a francia és az olasz közönség fogadta a legnagyobb érdeklődéssel az amerikai regényt. Castellet rámutat arra a zűrzavarra, mely az észak-amerikai regény kritikai irodalmában uralkodik. Korszak, stílus, egymásbafonódó nemzedékek összevisszaságban kerülnek a toll hegyére. A kritikusok kevernek stílust, irányt, mindent. Hoffman könyvének ebben az összevisszaságban kellett volna rendet teremtenie. Közönség és kritikusok tehát egyaránt zavarosan látnak ebben a kérdésben. Castellet szerint Amerika történetének ismerete elegendő ahhoz, hogy az irodalomban is tisztán lássunk. A XIX. század ismeretében megvilágosodik az a nacionalista törekvés, hogy nemzetivé formálódjék az ország és nemzetivé alakuljon az irodalom. Hatszáz évvel később zajlik itt le az, ami az európai országokban végbement. Ezért van oly sok ág, oly sok különbség, és ezért nincs közük egymáshoz például Willa Cathernek és Sinclair Lewisnak, bár mindketten kortársak a regényirodalomban.

1900-ban új történeti korszak kezdődik Amerikában. A romlásnak, hanyatlásnak végzetes felismerése szabja meg az írók hangvételét, naturalizmusát, esetleg realizmusát.

Castellet külön sorokat szentel előszavában a kritikai szellemnek, mely erősen feltámadt a XX. század Amerikájában.

Emerson azt jósolta, hogy kritikus és művész személye egybeesik majd és ma már érezzük a „nemzedékek ritmusát”, amely ennek a reális jóslatnak első megvalósulása.

A társadalom regényírói Theodor Dreiser és Edith Warton. Társadalomkritikájuk erősebb, mint törődésük a művészet kate-góriáival. Ők még ellenségesen állanak a realizmussal szemben.

1914-ben indul meg az amerikai iro-dalomban az erkölcsi és esztétikai renaissance. Új irányok születnek, új sajtótermékek jelennek meg és az államok szélesebb köre kapcsolódik bele a kultúréletbe. Ezt a nemzedéket Sinclair Lewis és Sherwood Anderson képviseli. A kritikai realizmus új szempontjait nyitják meg az olvasók előtt. A harmadik nemzedékben: Dos Passosban, Hemingway-ben és Faulknerben éri el az amerikai regény az elbeszélő művészet leg-magasabb szintjét.

Mindhárom nemzedék egy-egy lépcső-fokot jelent a fejlődésben. 1914—1929. gazdasági válság — 1944. partraszállás Franciaországban, íme a határkövek.

A realista fejlődéssel párhuzamosan Irwing és Cooper, Whitman és Emerson, Hawthorne és Melville idealista hagyománnyai is továbbélnek, mint a régi pionírek emlékének új megvilágítása, programmá tévése.

Végül részletesen szól Castellet előszava William Faulkner-ről, aki szerinte a leg-döntőbb tényező volt az utóbbi évszázadok amerikai regény- és kritikai irodalmában.

Az elbeszélő irodalom — mondja Castellet — három elemmel ajándékozza meg a mai olvasót: kritikai realizmussal — eszté-tikai kerettel és katarzissal.

José Maria Castellet előszava Hoffman könyvének spanyol fordításához komoly értékkel gazdagítja a kritika kritikáját.

FÜLEI-SZÁNTÓ ENDRE

James Woodress: Dissertations in American Literature 1891—1955 with Supplement 1956—1961. Duke University Press, Durham, N. C., 1962. 138.

Napjainkban évente mintegy másfélszáz disszertáció készül az amerikai és nyugat-európai egyetemeken az amerikai irodalom-ról. A disszertációknak ez a kis magból szinte lavínává fejlődött áradata jelzi, hogy a fiatal irodalomtörténész nemzedék készen áll tovább folytatni a harcot, melyet a Times Literary Supplement különszáma (*The American Imagination*, 1959. nov. 6.) találóan *Publish or Perish* — publikálj vagy pusztulj címmel jellemezte. Ebből az elvből fakad, hogy a mindenáron megjele-

nésre törekvő következőkben élvész a tudományszerető munka alapvető sajátos-sága, az anyag önálló felkutatásának izgalma. A kutatás nagyjából másod-kézből vett idézetek ügyes csoportosítására és tetszetős köntösbe öltöztetésére szorít-kozik, s az ilyen művek áradatában élvész az érdeklődés a valóban tudományos igényű feldolgozott művek iránt.

Részben ennek a helyzetnek a megszü-n-tetését célozza Woodress professzor nagy gondal összeállított bibliográfiája, amely hivatva lenne felhívni az egyetemi tanárok, oktatók és végzős hallgatók figyelmét azokra az irodalomtörténeti „fehér fol-tokra”, melyeknek feltárása egy disszer-táció keretében kizárja a tetszetős eszmefuttatások lehetőségét, s a kezdő irodalom-történészeket önálló kutatómunka vég-zésére és koncepció kialakítására ösztö-nözné. A szerző véleménye szerint ez utóbbira különösen akkor lenne lehetőség, ha a disszertációk témája nem egy-egy író portréjának megrajzolása, vagy éppen egy-egy íróval kapcsolatos részletproblémák, műelemzések megírása volna, hanem egy-egy irodalmi irányzat, írói csoportosulás vagy folyóirat irodalmi arculatának gondos, körültekintő feltárása és feldolgozása.

Emellett természetesen nem árt (s ebben egyet is értünk a szerzővel) a régebben már feltárt területek ismételt, gondos felül-vizsgálata, új kutatási anyaggal és vizs-gálási szempontokkal való kiegészítése, az irodalmi problémák jobb megértése végett. (Mint a bibliográfiából kitűnik, ilyen hasz-nos téma lenne például Upton Sinclair életművének, és ezzel kapcsolatosan a muckrakerek irodalomtörténeti szerepének ismételt megvizsgálása, melyről 1955-ig bezárólag összesen öt, azóta egyetlen disz-zertáció sem jelent meg, illetve készült.) Ha a bibliográfia ilyen és hasonló célki-tűzések megvalósítására valóban ösztön-zést fog adni, akkor betölti igazi rendel-tetését.

Szívesen vettük volna, ha Woodress professzor a bibliográfia összeállítása során nagyobb gondot fordított volna a meg-jelent disszertációk következetes jelölésére, hisz közöttük nem egy akadhat, amely eredeti témájával, anyagának gazdagságá-val méltóan reprezentálja a fiatal irodalom-történészek filológiai felkészültségét; is-mertté válása esetén az amerikai irodalom és irodalomtörténetírás jobb megértését külföldön is hatásosan szolgálná. Ilyen mű például Walter B. Rideout disszertációja, *The Radical Novel in the United States* (Cambridge, Mass. 1956. megjelenése nincs jelölve), melynek megállapításaira, sőt idézeteire nem egy esetben támaszkodik Daniel Aaron hasonló témájú tanulmány-

kötete (*Writers on the Left*, N. Y. Harcourt, Brace and World, 1961), vagy L. Ahnebrink disszertációja az amerikai naturalizmus kezdeteiről (*The Beginnings of Naturalism of American Fiction*, Uppsala, 1950).

K. J.

Daniel Aaron: Writers on the Left. Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1961. 460.

Daniel Aaron törekvése, hogy átfogó képet adjon az amerikai irodalmi baloldali fejlődéséről, nem az első ilyen jellegű vállalkozás. Egbert és Persons professzorok szerkesztésében egy évtizeddel korábban megjelent *Socialism and American Life* két vastkos kötete, amely a tudomány és művészetek minden ágát felöleli, Walter B. Rideout disszertációja, *The Radical Novel in the United States* a regényt veti elemzés alá, majd a szerző egy korábbi portrészorozata, a *Leaders and Liberals*, kimondottan annak jegyében született, hogy bizonyítsák, a művészetek, s köztük az irodalom egyik fő eszmei mozgatóereje a liberalizmus volt, míg a marxizmusnak az amerikai irodalomra gyakorolt hatása elhanyagolhatóan csekély. Aaron azonban, gazdagon dokumentált tanulmányában (jegyzetanyaga csaknem ötven oldal), arra a következtetésre jut, hogy „a kommunizmus programjának erős hatásával még olyan íróknál is számolnunk kell, akik szemben álltak vele. Ugyanígy nem lehet figyelmen kívül hagyni a baloldali értelmiség serkentő hatását, akik vitákat keltettek, új regény- és drámaírókat fedeztek fel, feltárták az amerikai élet addig elhanyagolt területeit, elhárították az akadályokat, melyek elválasztottak sok írók koruk nagy kérdéseitől.” Az irodalmi baloldali eredményeit tehát nem lehet olyan negatívumokkal mérni, hogy minden törekvése ellenére sem alkotta meg a várt „nagy amerikai regényt” hogy esztétikája sok esetben nem vagy alig emelkedett a napi, aktuális politika irodalmi vetületeinek vizsgálata fölé, mert éppen az előbb idézettekben mutatkozik pozitív, maradandó hatása.

Aaron a mérsékelt liberalizmus szemzőgéből vizsgálja az amerikai irodalmi baloldaliság előzményeit, kialakulását, majd fokozatos térvesztését. Ennek következtében, úgy érezzük, a kezdetek állnak legközelebb gondolkodásmódjához, Greenwich Village „Bohémiaja”, az avantgarde, amelynek nem kis érdeme van az amerikai irodalomban „nagykorúvá” tételében. Ennek az avantgarde-nak azonban, mint rámutat, két jól megkülönböztethető irányzata volt, az egyik, amely stílusban, irodalmi izlésben

konzervatívabb, politikailag radikálisabb (John Reed, Floyd Dell, Max Eastman), míg a másik politikamentes, s ugyanakkor merészen formabontó, új stílust kereső (a *Poetry* magazin és köre, Pound, Eliot, Frost). Az előbbieket, a lázadókat, a későbbi irodalmi baloldal előfutárait.

Mint a szerző bemutatja, a húszas évek a tájékozódás, az eszmei alapvetés időszaka. A baloldal eléggé elszigetelt, s látszólag nem törekszik bázisának kiszélesítésére. Az igazi fellendülést a nagy gazdasági válság kezdete jelenti, amely, sokak úgy vélték, közelebb hozta az amerikai proletárforradalom lehetőségeit. Ennek a „vörös évtizednek” a megrajzolása azonban már kevésbé meggyőző, mint az előzőké. Politikai, esztétikai — és személyi — viták, kongresszusok sorakoznak egymás mellett, írókkal találkozunk, akik részt kérnek a társadalmi felelősségből, majd megfutamodnak előle, első pillanatra úgy tűnik, hogy ez a nagy mozgás adja az irodalmi baloldal jelentőségét. Majd úgy érezzük, a fellendülés, amilyen gyorsan kibontakozott, ugyanolyan gyorsan véget is ért. Ezt azonban a szerző túl erősen köti a napi politika eseményeihez, holott a felbomlás okát elsősorban magában az irodalom belső okaiban kell keresnünk, túlzottan az érzésekre, a politikai szempontokra épült, s megfelelő esztétika hiányában nem volt képes az irodalmi élet egészének átfogására, irányítására.

Aaron tanulmánya, ha számos állításával nem is érthetünk egyet, gazdag anyagával termékenyítően járulhat hozzá a huszadik századi amerikai irodalom árnyaltabb megismeréséhez, és számos jelentős író eddig ismert portréját új vonásokkal gazdagíthatja.

KOVÁCS JÓZSEF

Deming Brown: Soviet Attitudes toward American Writing. University Press, Princeton, 1962. 338.

Mark Twain, Poe, Whitman, Jack London már a forradalom előtti Oroszországban is kedvelt írók voltak, s népszerűségük, olvasottságuk a szovjet hatalom létrejötté óta csak fokozódott. Deming Brown, a michigani egyetem szláv nyelv és irodalom professzora arra a nem csekély feladatra vállalkozott, hogy feltárja az amerikai irodalom népszerűségének okát a Szovjetunióban, megvizsgálja a nem csekély mennyiségben kiadott művek fogadtatását, s azt a magatartást, amely az utóbbi négy évtized alatt az amerikai irodalom iránt kialakult. Erre utal a címben jelölt „szovjet magatartás”.

Az amerikai irodalom szovjet kritikájának vizsgálatahoz a szerző az irodalom szabadságának gondolatából indul ki. Úgy véli, a szovjet kritika elfogult, mivel szüntelenül hangsúlyozza az írók és az irodalom társadalmi felelősségét, holott, szerinte az amerikai irodalom szabadságára éppen az jellemző, hogy az írók szabadon választhatnak, vállalják-e a társadalmi felelősséget, vagy sem. Az irodalom szabadságának ebbe az értelmezésébe tehát beleillik az irodalom öncélú művelése, az a felfogás, hogy az irodalom a kevés műértő ügye, s nem pedig az egész népé. A szerző hozzászól ugyan, hogy ennek az elvnek ellenére, az amerikai irodalom nem politikamentes, mert a legjobb írók a társadalmi felelősség tudatában alkotnak.

Annak ellenére, hogy a szerző úgy véli, a szovjet kritika eléggé egyoldalúan vizsgálta és vizsgálja az amerikai irodalmat, eredményei felmérését jelentős feladatnak tekintti, amely elősegítheti az amerikai irodalom jobb megértését is.

Úgy tűnik azonban, hogy a szerző nem boldogult eléggé azzal a gazdag kritikai anyaggal, amelyet a szovjet kritikusok négy évtized alatt felhalmoztak. Az összefoglaló fejezetek, melyekben a húszas, harmincas, vagy éppen a háború utáni évek általános képét kívánja megrajzolni, kevésbé sikerültek, mint azok, amelyek egy-egy író fogadtatását mutatják be (Dos Passos, Jack London, Dreiser, Hemingway). Ezekből a fejezetekből kitűnik, hogy a szovjet kritika arra törekedett, hogy az amerikai irodalom értékes alkotásait vigye az olvasók elé, még akkor is, ha esetleg egyes írók sikere indokolná műveik idegen nyelvekre való lefordítását. Dos Passos, Dreiser, Hemingway kritikai fogadtatásának vizsgálata során, a szerző szándéka ellenére kiolvashatjuk, hogy a szovjet kritika az egyes művek vizsgálata, mérlegelése során nem csupán a társadalmi vonatkozásokat mérlegelte, hanem ugyanolyan súllyal estek latba az irodalmi alkotás esztétikai vizsgálatának szempontjai is. Hemingway esetében a szerző ezt világosan ki is mondja, legkövetkezetesebb kritikusrát, Ivan Kaskint, úgy jellemzi, hogy talán a legfogékonyabb az esztétikai kérdések iránt a szovjet kritikusok közül.

A kötet jelentőségét nem eredményekben kell elsősorban keresnünk, hanem abban a törekvésben, hogy az ideológiai ellentétek ellenére tárgyilagos képet kíván nyújtani a szovjet kritika négy évtizedéről, s az a kezdeményezés, úgy véljük, előbbre viheti a különböző társadalmi rendszerben élő népek kultúrájának jobb, kölcsönös megértését.

K. J.

Charles E. Shain : F. Scott Fitzgerald. University of Minnesota Pamphlets, Minneapolis, 1961. 48.

Shain rövid, tömör tanulmányában figyelmet szentel annak, ami Fitzgerald esetében egyike a legszembetűnőbbeknek: életműve rendkívüli egyenlenségének. Szerinte százötvennél több novellája közül öt vagy hat az, amely nélkül szegényebb lenne az amerikai irodalom; még vagy harminc elbeszélésben van „életszag”, éles megfigyelés. Összehasonlítva többi regényével a *Nagy Gatsby* zárt, klasszikus kompozíciójával, eszményi szűkszavúságával egyszeri jelenségként tűnik fel, amelynek Fitzgerald alkotásai között nincs sem előzménye, sem folytatása.

Ezzel egyben az író újrafelfedezése körüli tühajtásokat is bírálja. Az amerikai kritika jelentős része Fitzgeraldot egész poggyászával, minden vámvizsgálat nélkül a hazai klasszikusok közé rangsorolja, amiben nem kis része van annak, hogy Arthur Mizener színes — és amellett mély — Fitzgerald-monográfiája, Budd Schulberg ügyes életrajz-regénye szinte nagyobb sikert aratott, mint az író újra kiadott művei.

A tanulmány szerzője azonban napjaink Fitzgerald-rencházását mélyebb társadalmi okokkal magyarázza. A 30-as években még élt a legenda, hogy Amerika demokratikus, egyben a „korlátlan lehetőségek hazája”. Műveiből viszont az tűnik ki, hogy az író az újonnan beérkezettek szinte sznobisztikus tiszteletével viseltetik a „régizagdagok” iránt. Ez különösen a Roosevelt-korszakban némileg visszatetsző írói attitűd volt. Akkor kezdték Fitzgeraldot elfelejteni. A társadalmi megmerevedés, a „zárt státuszok” jelenlegi amerikai világában — amikor már csak a nagy pénzből fiadzik a még nagyobb pénz —, a régebben ellenszenves attitűd szinte apológiaként tűnik fel.

Shain osztja az amerikai polgári kritikának azt az értékelését, amelyet Margret Boveri fejezett ki a legélesebben, amikor azt állította, hogy Fitzgerald „szenvedélyesen tendenciamentes” volt. A tanulmány hallgatással mellőzi az író életművének jelentős, csak tendenciával elhanyagolható kritikai realista vonásait.

LÓRÁND IMRE

Hemingway: A Collection of Critical Essays. Edited by Robert P. Weeks, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962. 180.

Minden jel arra mutat, hogy a „primitív, antiintellektuális” Hemingway is bevonul

—James és Faulkner mellé — a XX. századi amerikai regény kemény diói sorába. És ez esetben mégcsak nem is a kritikusok a bűnösök, hiszen maga az író beszél „négy- és ötdimenziós” művészetéről, maga hasonlítja a próza áramlását a jéghegy mozgásához, amelynek „méltósága onnan ered, hogy csupán egy-nyolcada van a víz fölött”. De azért az igazi fölfedezés érdeme itt is — mint Faulkner esetében — Malcolm Cowley-é, aki elsőként hasonlította Hemingway világát Poe, Hawthorne és Melville rémektől zaklatott, látomásos világához.

Weeks válogatásának talán legfőbb értéke, hogy nem engedett a kísértésnek, nem adott szót azoknak, akik mindenáron a szimbolizmus kényszerzubbonyát húznák Hemingway realizmusára. Ennek a szerencsés mértéktartásnak köszönhető, hogy a tizenöt tanulmányból álló gyűjtemény egyetlen darabjában sem találkozunk erőltetett elméletekkel, sőt ellenkezőleg, nem egy közülük épp az ilyenfajta túlzásokkal fordul szembe. És ha ennek ellenére az összkép mégis a „négy- vagy ötdimenziós” Hemingway írói profilja, úgy ezt már valóban az alkotómódszer sajátosságainak és nem kritikus „éleslátásnak” kell tulajdonítanunk.

A válogatás további érdeme, hogy nem elégszik meg a művek egyenkénti elemzésével. A kötet első felét összefoglaló jellegű tanulmányok alkotják s ezek az író művészetének tartalmát és jellegzetességeit: világképének körvonalait, szimbolikus és ironikus ábrázolómódszerét, erkölcsi kódexét, nőalakjait és stílusát mutatják be. Sőt még az ezeket követő tanulmányok is inkább témák, mint művek elemzései. Ph. Young például nemcsak az *In Our Times* elbeszéléseivel foglalkozik, hanem az egész Nick Adams témakört föl-méri, J. Waldmeier is Hemingway emberbe vetett hitének az *életművön végigvonuló fejlődését* teszi az *Az öreg halász és a tenger* elemzésének vezérgondolatává.

Az elfogulatlanság erényét sem hagyhatjuk említetlenül. Weeks ugyan bevezetőjében a válogatást kisebbségi véleménynek — nevezi, ez azonban csak amolyan szerkesztői szerénykedés. A valóságban a tanulmányok egyike-másika éles bíráló hangot üt meg. Nem kisebb tekintély, mint Leon Edel például kétségbevonja, hogy Hemingway Nobel-díjat érdemelt és aztán így ír; „... Hemingway irodalmunk második polcára tartozik... és pedig azért, mert nem írt egyetlen *felőtt* regényt sem... Csak kerülő úton birkóznai érzelmekkel vagy olyan prózáat írni, amely azért keresi a föl-szint, hogy ezáltal az összkép bemutatását elkerülje — nem hasonlít ez egy kicsit

ahhoz, mint amikor valaki nagyvadra vadászik, bikaviadalok véres látványát figyelni vagy halászgatás hosszú óráin át ébren álmodozik ekképp menekülve az élet elől?”

Nemcsak az elfogulatlanság igazolására, no meg az érdekesség kedvéért idéztük e sorokat, hanem azért is, mert az érvek és ellenérvek e harca a kötet egészére jellemző. A kisebbségi vélemény tehát nem jelent egyöntetűséget s voltaképp nem is jelenthet, mert a mai Hemingway-kritika még az alapvető kérdések jórésében sem jutott el egységes és támadhatatlan álláspontig. Ilyenmódon a tanulmányok mindegyike önálló — hol egymást támogató, hol egymással vitázó — nézeteknek ad hangot.

Tagadhatatlan, hogy a kötet így igaz-masabb olvasmány, de ugyanakkor nagyobb igényt is támaszt az olvasóval szemben — a művek alapos ismeretének, az önálló véleményalkotási készségnek igényét. Ezért Weeks válogatása nem kalauz Hemingway művészetéhez, hanem magasszínvonalú tanulmányokból össze-álló vitairat.

De magas színvonala ellenére sem hibát-lan. Legszerencsétlenebb hiányossága a korai Hemingway (elsősorban az *In Our Times*, *The Sun Also Rises* és az *A Farewell to Arms*) túlértékelése a *For Whom the Bell Tolls* írójának kárára. Ez utóbbi regénnyel alaposabban csak N. D'Agostino foglalkozik, aki azonban néhány fanyalgóan elismerő mondat mellett így ír: „... A melodráma elemei behatoltak a történetes feszítettségébe, az egyes 'jelenetek'... szerkezetébe, valamint a hős zavaros és roz-szul-fölepített jellemébe is.” A *melodráma* megjelölést árulkodónak érezzük: nagyon valószínű, hogy a tanulmányírónak, sőt talán az egész kötetnek e regénnyel szem-beni tartózkodása politikai elfogultságot rejteget.

Nem értünk egyet a kötet szerkezeti fölépítésével sem. Az alapgondolat — szintézisre analízis — figyelemmel arra, hogy nem kalauzról van szó, helyeselhető, ámde itt alkalmazott gyakorlati megoldása az anyag zavaró szétszórtságát eredményezi. Csak egyetlen példa: az *A Farewell to Arms*-szal behatóan foglalkozó két tanul-mányt az összesen 180 oldalas kötetben közel nyolcvan oldal választja el egymástól.

A válogatás jellege — és itt elsősorban a nézetek harcára gondolunk — nemigen teszi lehetővé a kötet anyagának rövid summázását. De befejezésül mégis álljon itt — mégha szubjektív és némileg el-nagyolt formában is — a kisebbségi véle-mény alapgondolata:

Hemingway művészetének tónusa az első világháború megrázkódtatásainak át-

élelséből fakad. Az élet — eszerint — magányosan vívott harc, amelyben az embernek, még az elkerülhetetlen vereség tudatában is, helyt kell állnia. E helytállás egy olyan erkölcsi kódex betartását jelenti, amelynek főelemei az ember és az igazság szeretete, a becsület, hűség, büszkeség és alázat.

Formai szempontból Hemingway művésze szimbolikus és ironikus elemekkel teltített realista művészet, ahol is a legfőbb követelmény a „mozgás és a tények” folyamatának egysége. Stílusa, amely meztelenségével, dialógusainak tömörségével úttörő, maradandó hatást gyakorol a mai amerikai prózára.

VÁMOSI PÁL

Georges-Albert Astre: Ernest Hemingway. Rowohlt Monographien, 1962. 174. (A kiadás a Seuil-kiadónál (Paris) 1961-ben megjelent mű fordítása. Ford.: Elmar Tophoven.)

Hemingway népszerűsége 1961-ben még világszerte növekedőben volt. Erre a helyes felismerésre támaszkodott a nyugat-német Rowohlt-kiadó, amikor Georges-Albert Astre francia nyelven írt Hemingway-életrajzát lefordította és monográfia-sorozatában megjelentette. Astre műve nem szorosan vett életrajz, de nem is tudományos apparátussal dolgozó monográfia: szórakoztató, érdekes és tanulságos olvasmány. Előnye a szokványos írásokkal szemben, hogy a szerző kitűnő forrásokat használ. Ismeri és idézi Hemingway-t, mindent tud, amit írásához tudnia kell. Újat azonban nem hoz sem szempontjaiban, sem módszerében. Tisztázatlan művének célja is: bibliográfiája — igaz, hogy ebben a német kiadás egyik gondozója, Werner Rebhuhn is közreműködött — tudományos igényű, stílusa viszont népszerűsítő-olvasmányos, a műben hemzsező Hemingway-idézetek pedig egy Hemingway-breviárium körvonalait sejtetik.

Az idézetekkel egyébként is baj van. Astre szinte kizárólag erről az oldalról közeledik Hemingway emberi alakjához, sorsához is. Szerintem azonban ez a könyv több ellenállás oldala. Köztudott ugyan, hogy Hemingway (s ugyan melyik író nem?) írásaiban gyakran szólaltatta meg élő személyekről mintázott hőseit, elevenített meg személyes ismerőseit, dolgozta fel élményeit. A könyv írója — kissé rosszlízi pozitívizmussal — a megfelelő sorokat összegyűjtötte, a történetek mozaikjait összeillesztette, hogy a szereplők azonosítása után kizárólag innen, Hemingway hősein keresztül közelítse meg az író emberi-művészi alakját. Ez a módszer per-

sze mint egy koncepció alkotóeleme, egészeiben nem elvetendő. De így, ilyen kizárólagosan és töményen élve vele, éppen annak a hiteles képnek meg a rovására, amelyet a szerző dokumentálni kíván. Így azután nem lehet azon sem csodálkoznunk, hogy a pozitívizmus veszélye máshol is kísért, ahol Astre-nak állást kellene foglalnia a Hemingway-művekkel kapcsolatban. Ilyenkor „tárgyilagosan” idézi az ellentétes véleményeket, s a döntést az olvasóra bízta...

Az viszont a könyvnek tagadhatatlan érdeme, hogy bibliográfiája kitűnő. Nemcsak az első kiadásokat sorolja fel, hanem az angol nyelvű (amerikai) Hemingway-irodalom mellett az angol-francia-német nyelvű résztanulmányokat, sőt még a németül olvasható Hemingway-műveket is. A kötet értékét nagyban emelik a kitűnő fényképek, amelyek valóban végigkísérik az olvasót Hemingway életén. A dokumentációs és bibliográfiai függeléket Werner Rebhuhn állította össze.

VÉGH FERENC

Robert Fricker: Der moderne englische Roman. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1958. 181.

A modern polgári regény legfontosabb „tette” az emberi lélek új tartományainak: a tudatnak és a tudatalattinak feltárása. A klasszikus elbeszélő művészet mondani-valóját a cselekmény útján fejezi ki, a lélektani viszont szimbólumok és korrespondenciák révén, az előbbi közvetlenül és kívülről, az utóbbi közvetetten és belülről ábrázolja a valóságot. Az angol prózában ez a fejlődési folyamat James-szel és Conraddal kezdődik, Joyce-ban és Woolf-ban tetőzik, munkásságuk eredménye pedig a mai regénynek magától értetődő örökségévé vált.

Fricker tanulmánykötete Hardytól Greene-ig tíz író portréján mutatja be a modern angol regény útját: válogatása mind az írók, mind az ismertetett művek szempontjából kifogástalan, ismertetései tiszták és logikusak; a rövid életrajzot az író művészi pályafutásának ábrázolása követi a legjelentékenyebb regények részletes tartalmi és strukturális elemzésével. A kötet tehát jól áttekinthető és alapos, — igen alkalmas vezérfonal lehetne a modern angol próza megértéséhez, ha a szerző módszerében is alkalmazkodnék tárgyához.

Sajnos ezt nem teszi: a lélektani regényeket a klasszikus művekre szabott módszerrel elemzi, előtérben természetesen a cselekmény aprólékos ismertetésével. A tényleges téma tehát háttérbe szorul, eltorzul vagy teljesen veszendőbe megy.

Conrad életművében például Fricker csupán a technikai újítást veszi észre, a pszichológiai vezérmotívumot: az emberi hűség és hűtlenség problematikáját, a „marginal crime” gondolatát éppoly kevésbé ismeri föl, mint az író úttörő kísérleteit a tudatalatti föltárására. Ezért aztán a *Heart of Darkness* ismertetése a cselekmény szerinti elemzés sajnálatos félreértéseit mutatja. Az elbeszélés hőse ugyanis nem Kurtz — ahogyan ezt Fricker elemzése sejteti —, hanem Marlow; a valódi történés a narrátor pokoljárása, leszállása a tudatalattiba, találkozása hűnre képes énjével, Kurtz-cal és az ezt követő katarzis. Hasonlóképp: Joyce *Ulysses*-ében a Bloom-Stephen kapcsolat Bloom univerzális, „allround” emberségének szembeállítása Stephen görcsös individualizmusával, nem pedig a lényegesen felszínesebb polgár-művész viszony. Frickernek ez a félreértése annál súlyosabb, mert az egyénitől az univerzálisig, a „non serviam”-tól a humanumig vezető út Joyce életművének egyik legfontosabb eszmei fejlődési vonala.

Fricker téves megközelítési módszerét két okra vezethetjük vissza s mindkettőről másodlagos forrásművei árulkodnak. Kötetében bibliográfiát nem találunk, de azért elég pontosan nyomon követhetjük a fölhasznált műveket. Az előszóban többek között R. A. Scott-James *Fifty Years of English Literature* c. rendkívül konzervatív fölfogású tanulmánykötetére hivatkozik, Conrad életművének elemzésénél pedig F. R. Leavisnek *The Great Tradition*-ját veszi alapul, amely ugyan valóban a mai Conrad-kutatás egyik kiinduló-, de korántsem csúcspontja. Fricker tehát vonzalmában maradi, segédeszközeit illetően pedig nyilvánvalóan nem jutott el a lélektani regényt teljes mélységében föltáró irodalomig. A *Heart of Darkness*-t bizonyára nem értené félre, ha a Stallman szerkesztette *The Art of Joseph Conrad* hat elemzéséből indulna ki, a téma általános megközelítéséhez pedig Scott-James-nél lényegesen több segítséget nyújtott volna számára például Leon Edel *The Psychological Novel* vagy a *Forms of Modern Fiction* (szerk.: W. V. O'Connor) c. kötet. A modern regény elemzése kétségtelenül igen sok buktatóval jár, de a legsúlyosabb hiba, amit a kritikus elkövethet az, ha a művet elavult módszerekkel magyarázza.

Mindezen tulajdonképpen bosszankodni kellene — Fricker azonban annyira szembezőkösen jószándékú kritikus, hogy így inkább csak sajnálni tudjuk, amiért egyéniségétől és irodalmi munkásságának szűkebb körétől idegen területre tévedt.

VÁMOSI PÁL

J. L. Styan: *The Dark Comedy*. Cambridge University Press, 1962.

A cím jó magyar tolmácsolása elég nehéz feladat. Tragikomédiának nem nevezhetjük, mert a szerző főtörekvése éppen az, hogy behozonyítsa: tragédia és komédia arisztotelészi különválasztása antidiialektikus, különösen a mi korunkban, amikor minden ellentmondás szembetűnően kölcsönhatásban van és egymás mellett létezhetik.

Az angol irodalomtörténet eredetileg Shakespeare-nak a 17. században írott vígjátékait nevezte „Dark Comedy”-nek, melyek közös hangulati forrása az Erzsébet királynő halálát követő társadalmi bizonytalanság volt. Ezeknek a drámáknak közös vonásuk a nyugtalanság, feszültség, komorosság és az igazi feloldódás nélküli befejezés (*Szeget szegget*, *Minden jó, ha jó a vége*, *Troilus és Cressida*). Komor, vagy sötét komédiának fordíthatnánk a „Dark Comedy”-t ha nem lenne mindkét szó annyira gyökértelen dramaturgiai szóhasználatunkban.*

Mielőtt a húszadik századi „Dark Comedy” fejlődésvonalát felrajzolni, Styan leírja röviden a műfaj történeti előzményeit.

A görög klasszikusok közül Euripidész volt az, akire legkevésbé voltak alkalmazhatók Arisztotelész szabályai. Később, az európai dráma újjászületése, az angol misztériumdrámák, majd Marlowe és Shakespeare teljes munkássága merőben ellentmond a tragédia és komédia különműségéről szóló tételnek. Shakespeare a tragikum és komikum egyidejű bevezetésével, kontraszttal emeli a hatást. A legnagyobb tragédiákban is sokszor vált át komikumba. A IV. *Henriket* inkább érezzük már komédiának, mint királydrámának. Hogy nála mennyire összetettek a tragikus és komikus hatások, azt a *Velencei kalmár* jól mutatja. Erzsébet korában komédia volt, s volt a történelemnek 40 év múlva olyan szakasza, amikor csak tragédiának érezhettük. Koronként másnak csak azért láthattuk, mert valóban megvan benne mindkét lehetőség.

Molière új izgalmat hozott a színház világába. Míg Shakespeare-nél általában a főhatásukban tragikus drámákat a komikum színezi, Molière-nél a tragikus elem megjelenése a komikus hős karakterében bonyolultabbá tette a néző állásfoglalását. Többé már nem nevet kívüllállóként, hanem az író szándékának megfelelően részlegesen azonosul a figurákkal (*A nők iskolája*, *Misanthrope*). Így mélyebben meg-

* Kéry László, igen találóan, *Keserű Komédiának* nevezi. (Szerk.).

érti őket. Csak akkor derül ki, hogy Alceste mennyire lehetetlen, tehát végeredményben komikus figura, mikor szerelmét, a húsz éves Céliméne-t örökös remetésségre akarja rábeszélteni.

A XIX. század végén igen bonyolulttá vált a tragikus és komikus elemek összefonódása. Shakespeare-nél vagy Molière-nél bármennyire is összetett volt a dráma, végül mégis döntetni tudtunk, tragédiáról vagy komédiáról van-e szó. Ibsent elemezve Styan megállapítja: „A tragikum és a komikum közeli rokonságban vannak egymással. Mindkettő a tökéletlen életünk és az ideális törekvéseink közötti feszültségből fakad. Együtt léteznek az élet ellentmondásaitól való függőségükben.” (41.)

A XX. századi „Dark Comedy” első és egyik legnagyobb mesterének Csehovot tartja. Csehov átvette Ibsentől a felvonástechnika fontos vonását, a dráma indulásakor a cselekmény már klimaxán van. Jellemző Csehovra a retorikus nyelvezet általános elnyomása, a hősiesség demokratizálása. A patetikus komikummal semlegesíteni és vissza, ez Csehov óta vált a XX. századi drámaíró leglényegesebb fegyverévé. Míg Ibsen legjobb drámái — elsősorban a *Vadkacsa* — a „Dark Comedy”-nek csak előjele, Csehov az első teljes megvalósulása ennek a dialektikus műfajnak. Csehov végképp nem ismeri az egyszerű jellemeket, a leegyszerűsített jellemábrázolást. (Rozsuzul megrajzolt figurája alig van, talán csak a kissé melodramatikusra sikerült Natását említhetnénk a *Három nővérből*.) Minden jellemet több oldalról világít meg; ahogyan a hős magát látja, ahogyan a többi szereplő látja és végül ahogyan a néző. Csehov színpadán minden olyan komplex és olyan egyszerű, mint az életben. A hősök kölcsönhatásban vannak környezetükkel. Csehov drámáit a cselekmény hiányával vádolták. Holott nem a cselekmény hiánya, hanem sok kis cselekmény jelenléte, sok kis élet egybeszővése jellemzi Csehov dramaturgiáját. A jellemek, a dráma atomjai szüntelen mozgásban, változásban, kölcsönhatásban vannak, ellentmondásaik harcából születik meg az élet konklúziója.

Csehov hatása tükröződik a mai, úgynevezett hangulat vagy atmoszféra színhátékban. Íróik nem történetet adnak, hanem hangulatokat festenek. Igen fontos ezekben a darabokban a színhely, az időjárás (New York egy külvárosa — *Marty*, a Dél — *A vágy villamosa*, a forró ausztrál nyár — *A tizenhetedik baba nyara*). Bizonyos apró részletek szokatlan jelentőségűre nőnek. E lassú mozgású drámatípusnak fejlődését manapság ugyanúgy segíti a TV, mint ahogy a film a melodráma újjászüle-

tését lehetővé tette. Bizonyítja ezt Paddy Chayefsky intim televízió drámáinak nagy nemzetközi sikere.

Csehov után a „Dark Comedy” közelebb táncolt a dekadenciához, a drámái nihilhez. A különféle hatásokat egyes írók annyira ellenpontoszták, hogy nem egy darab a szétesés széléig jutott. Shaw is, aki nem ebben a zsánerben alkotott, néhány komédiájában, így a *Pygmalion*-ban is elment a tragédia széléig, hogy aztán gyors mozdulattal lezárja a darabot.

Bár „Dark Comedy”-t írt nem egyet Synge, Sean O’Casey és mások is az ír reneszánsz írói közül, Csehov után a következő korszakosan nagy alak Pirandello volt. Legjobb darabjaiban Pirandello gyors, naturalista indítás után elragadja a nézőt egy olyan adszurd helyzetbe, ahol a közönség racionális világát kinvallathatja. Életünk alapvető kérdéseit szedi ízekre kegyetlenül. Styan a IV. *Henriket* elemzi részletesen, azt a darabot, melyben Pirandello az életet komédia keretében mutatja be, hogy aztán állítását egy tragédia élményével bizonyítsa.

Brecht munkásságát érdekes módon illeszti bele Styan a „Dark Comedy” fejlődésvonalaiba. Megállapítja, hogy Brecht „az elidegenítési elmélettel eleve vesztesre ítélt csatát vívott az érzelmi azonosulás elfojthatatlan ösztöne ellen”. (191.) Az elidegenítés — mint például a komikus feloldás Shakespeare-nél — inkább csak erősíti érzelmi állásfoglalásunkat a darab folyamán. A brechti dráma újdonságát nem az elidegenítésben, hanem az epizodikus szerkesztésben látja.

Anouilh-t Pirandello természetesen utódának tartja, aki nagy színházi érzékkel és kissé cinikusan, könnyelműen játszik a néző szimpátiájával. Nagy érzelmi megpróbáltatásokba viszi bele a nézőt és nem segít neki az állásfoglalásban.

Tennessee Williams is a „Dark Comedy” második generációjának képviselője. Hogy betörhessen az amerikai színházi üzlet dzsungelébe, jelentős kompromisszumokat tett. Az európai színház nézői sokszor joggal érzik hatásvadászóan patológiusként Williams drámáit.

Beckett, Ionesco és az antidráma többi képviselői még kevesebb felelősséget vállalnak. Csak kérdéseket tesznek fel, a nézőt meggyöttrik és végül magára hagyják. Az író maga nem foglal állást. A *Székek*, vagy a *Godot-ra várva* az elképzelhető legszomorúbb történet a lehető legmulatságosabb keretben.

Könyve utolsó fejezetében Styan a „Dark Comedy” filozófiájával és dramaturgiájával foglalkozik. Megállapítja, hogy az új drámái gondolkodás szerint egy nem

egyenlő eggyel, mert minden létező állandóan változik, önmaga ellentétébe csap át, általában semmi nem azonos önmagával, az eseményeknek ritkán van végső konklúziójuk, mert részét képezik egy folyamatlannak, melynek nincs sem kezdete, sem vége. A dráma a legkülönbözőbb ellentmondások harca. Minden ellentmondás egymás mellett létezhetik. Az angyal és a féreg elválaszthatatlan bennünk. Nincs kész recept. Példamutató Shakespeare *Szeget szeggelje*, mely „empirikus vizsgálódás, nem pedig készenkapott keresztény a priori morális sémák alkalmazása, hol minden kérdésre kész a felelet. Shakespeare nem tudja a válaszokat. Új erkölcsi helyzeteket teremt, kísérletezik.” (258.)

A „Dark Comedy” dramaturgiájának egyik sarkalatos elve, hogy „nem nyújtja a valamelyik oldalhoz tartozás megnyugtató lehetőségét”. (245.) A jellemábrázolásban egy-egy vonás minél többoldalú megmutatására törekszik. A jó és rossz, nevetséges és tragikus vonások keverednek bennünk. A gyarlóságok megmutatásában erős ez a dráma. A cselekmény felépítése (ha egyáltalán van cselekmény) sokféle lehet. A legfontosabb: kényelmetlen helyzetbe hozni és gondolkodásra kényszeríteni a nézőt.

*

Styan igen nagy felkészültséggel elemzi a „Dark Comedy” fejlődését. A részletes elemzések során rámutat a különbségre, amely elválasztja Csehovot Pirandellótól s mindkettőt Beckett-től vagy Pintertől. Csehov szomorú, Pirandello undorodik, Beckették már kétségbeesettek.

Sajnos a végső, általános vonások megrajzolásakor megfélekedezik erről a különbségtételről és inkább a legutóbbi évtizedek szerzői alapján általánosít. Elhanyagolja azt a tényt, hogy a „Dark Comedy” a maga bonyolult problémavilágával, értékrendjével mindig bomló társadalmakban jelent meg. Euripidész, a késői Shakespeare, Molière, Csehov mind egy-egy társadalmi formáció pusztulásának előhírnökei. Mindannyian a közelgő társadalmi katasztrófa közérzetét fejezték ki. Styan bár rámutat, hogy a mai „Dark Comedy”-írók a nyugati világ közérzetének szószólói, nem látja, hogy helyenként bármilyen jók, kifejezően újak ezek a szerzők, mégsem az egész világ közérzetét fejezik ki, hanem ismét csak egy bizonyos társadalomét. Nem látja, hogy van a világban egy másik tendencia, mely az atomkorszak megnehezült körülményei között is arra törekszik, hogy az a haláltáncát járó társadalom ne vihesse magával a pusztulásba az egész emberiséget.

KÖRÖSPATAKI SÁNDOR

Rathburn-Steinmann: From Jane Austen to Joseph Conrad. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1958. 326.

A kötet huszonkét szerző ugyanannyi tanulmányát tartalmazza, közülök az első a XVII. és a XVIII. század angol regényirodalmával foglalkozik, az utolsó felveti a modern regény problémáit. Tulajdonképeni tárgya a XIX. század angol regényirodalma, egyes írók egész munkássága — pl. Elisabeth Gaskellé — vagy műveik bizonyos szemszögből való boncolgatása, így Dickens humora, vagy a tárgy és forma egymáshoz való viszonya a Brontë-nővérek regényeiben.

A könyv alaphangja: a viktoriánus kor revíziója, mint az amerikai puritán szellem revíziójának egyik formája. Rathburn már az első esszében leszögezi, hogy a XIX. század regényirodalma sem témakörben, sem feldolgozásban nem hozott újat Richardson, Defoe és Fielding műveivel képest. A revízió során Thackeray jár a legrosszabbul, akit annyira elmarasztal a róla szóló esszé szerzője moralizálásban, az eseményekbe való beleszólásban, hogy még azt is kétségbevonja, hogy a szó igazi értelmében vett regényírónak tekinthetjük-e. Jelentős teret szentel az egyes írók társadalmi mondanivalójának, így Gaskellének, még ennél is inkább Gissingének. A cikkíró szerint pedig Bulwer történelmi regényei „ifjú tory” ideológiájának szócsövei. De olyan felfogás is helyet kap a kötetben, amely szerint Dickens a *Black House*-ban „tehetetlen” és „igyekvő” szegényeket rajzolt volna meg. A kötet általában az írók negatív oldalával foglalkozik, csak azoknak kegyelmez, akiket anti-viktoriánus lázadónak tart, mint Dickenst, Gissinget vagy Butlert.

LÓRÁND IMRE

Pierre Laubriet: L'intelligence de l'art chez Balzac (d'une esthétique balzacienne). Paris, 1961. Didier, 578.

A szerző előljáróban felidézi a maig tartó vitát, milyen mértékben rendelkezett Balzac tudatos művészi, esztétikai érényekkel, „si Balzac fut un artiste intelligent et s'il a eu ou n'a pas eu, une pensée esthétique”. Azok között, akik ezt kétségbe vonták, olyanok foglaltak állást, mint Sainte-Beuve, George Sand, Zola s mindegyik előtt Flaubert; a kritikusok részéről Brunetiére, Faguet és Atkinson. Védelmezői is voltak: Taine, Gautier, Curtius, H.-U. Forest és B. Guyon személyében.

Laubriet az író levelezésének és műveinek tanúbizonyságára, Balzac perdöntő

megnyilatkozásaira támaszkodik. Nem valami zárt esztétikai rendszer fölépítésére, „une théorie du Beau purement abstraite” kiagyalására vállalkozott a szerző. Azt igyekezett kimutatni, hogyan törekedett Balzac kora valóságának leghűbb kifejezésére, milyen új, változatos művészi megoldásokkal igyekezett a *Comédie humaine* világát sokoldalúan, élethűen, művészi tudatossággal és hivatottsággal ábrázolni. „Meg vagyunk győződve, hogy létezett egy balzaci esztétika” — szögezi le a szerző határozott véleményét. Ennek legfontosabb elemei: La définition d'un Vrai littéraire; La définition des fins de l'art; Une conception nouvelle du roman; L'Eclectisme littéraire; L'esthétique de Balzac est une vaste tentative de synthèse, comme son oeuvre.

Az első részben a szerző a balzaci esztétika alapjait próbálja körvonalazni. Ennek a bonyolult föladatnak öt fejezetet szentel (Le romancier est un historien, Le vrai littéraire, Les Fins de l'Art, Les Genres Littéraires, L'Artiste). Helyeselhető, hogy ez utóbbiakat a legelső, a bevezető fejezet alapján, Balzac történet-konceptiójának részletes tárgyalása után fejt ki. Balzac eredetiségét abban látja, hogy igaz akar lenni (vérité de détail, amour du réel), s ezt az „Igazat” vizsgálja meg a szerző a *Comédie humaine* szemzőgéből (types et symboles, individualités typisées et types individualisés). — A művészet céljairól szóló fejezet számos példával szemlélteti, mennyire tudatában volt Balzac az író társadalommal szembeni morális felelősségének. Balzac a „l'art gratuit” elvét elutasítva, a realista ábrázolásmód kritikai szemléletét tette magáévá.

Jóllehet az író számos irodalmi műfaj iránt érdeklődött (l'éloquence, la poésie, le théâtre), írói talentuma két olyan rokon prózai műfajban (conte, roman) bontakozott ki, amelyek a nagy műben összeolvadtak. A szerző rámutat a Balzac által megteremtett modern regény XVIII. és XIX. századi előzményeire, Balzac regény-konceptiójának újdonságára: „Le roman genre unique parce qu'il est l'image de la vie... (le roman est la synthèse de tout).” Balzac az *Eugénie Grandet*-ben látta a regény igazi típusát (roman-type). — A művészről szóló fejezet az alkotóval, az alkotás mechanizmusával, a művészi koncepció kérdésével, a művészi gyakorlattal, a művészi hivatással, a művész morális kvalitásaival, a művészek típusaival és Balzac művészi egyéniségének jellemzésével foglalkozik.

A szerző nagy erudícióval és felelősséggel járt el abban, hogy Balzac esztétikai rendszerét jellemezze. Az író valamennyi

számottevő munkáját tanúul hívta Balzac művészi elveinek dokumentálására. Egy döntő ponton Laubriet azonban bizonytalanságban hagyja művének tanulmányozóját, ti. abban, hogy a szerző nem tisztázta Balzac világnézetének és a megvalósult balzaci életműnek bonyolult összefüggéseit, ellentmondásait. Ennek a kérdésnek a vizsgálata Balzac művészete teljesebb megértésének a kulcsa, s ha már rendszerről beszélünk, a balzaci esztétikai rendszer alapja. Ezt a kulcsot a marxista kutatás fejtette meg, s ha még nem is dolgozta ki összefoglaló munkában Balzac művészi elveinek, esztétikájának a rendszerét, megteremtette egy ilyen rendszer elvi alapját. Ha Laubriet ezekre az eredményekre is épített volna, az általa körvonalazott esztétikai rendszer gazdagabb, biztosabb, határozottabb lehetett volna.

A második rész tartalmas vizsgálódásokat nyújt a balzaci esztétika forrásaival kapcsolatosan (Les sciences exactes; La postulation mystique; Balzac et les Écoles littéraires). Elemzi e filozófiai, pszichológiai, természettudományos hatásokat, olyan iskolák és egyéniségek szerepét, mint Guizot, Michelet, Walter Scott, Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire; továbbá a misztikusok: Swedenborg, Saint-Martin, Ballanche, Hoffmann talán kissé túlzottnak vélt hatását. — Az irodalmi iskolákkal szemben Balzac igyekszik biztosítani függetlenségét. Igen árnyaltan tárgyalja a szerző Balzac és a romantika viszonyát, kimutatja, hogy nem volt aktív része a romantikus mozgalomban; rámutat Balzac későbbi romantika-ellenességének okaira és romantika-ellenes művészi törekvéseire. Ugyanakkor a *Comédie humaine* olyan témáira is utal (la nature, la sensibilité, la passion, la religion, thèmes romantiques), amelyek a romantikára is jellemzőek. Balzac magáévá tette a romantika olyan elvét, mint a liberté és a modernisme jelszavát (relativité de l'art littéraire), s ő maga is küzdött a megmerevedett klasszikus szabályok és az újat ellenző klasszikus teoretikus kortársak ellen. De bármilyen forrásból merített is az író, mindent eredeti módon asszimilált és rendelt alá saját művészi tapasztalatának és célkitűzésének. (Világnézeti, eszmei szempontból a filozófiai és politikai eszmék vonzásában ennek alapos elemzését adta Jean-Hervé Donnard, *Balzac. Les réalités économiques et sociales dans la Comédie humaine* c. művében, Paris, 1961. I. VF, 1963. 2. sz.)

A befejező harmadik rész Balzac és a művészetek, Balzac és a kritika viszonyát elemzi rendkívül tanulságos módon. A *Comédie humaine*-ben szinte minden művészeti ág említve van, különösen 1833-tól

érződik, hogy Balzac egyre járatosabb lesz a műkritikában. Kedvenc területe a festészet (Girodet, Rubens, Tiziano, Rembrandt, Raphael) és a zene (Mozart, Rossini, Beethoven, Chopin, Meyerbeer), zenei érdeklődése határozottan modern. A szobrászat és az építészet iránt halványabb az érdeklődése. Balzac törekszik föltárni a művészetek közös sajátosságait, általános törvényszerűségeit és ezeket alkalmazni igyekszik saját művészi, alkotói munkájában. — Balzac és a kritika, az író mint irodalomkritikus tárgyalása rendkívül termékeny Balzac esztétikai rendszerének 1830 utáni években való kimunkálása szemszögéből.

HOPP LAJOS

René Dumesnil: La vocation de Gustave Flaubert. Gallimard, Paris, 1961. 267.

René Dumesnilnek, az ismert Flaubert kutatónak a regényíró életéhez és műveihöz fűzött megjegyzései új megvilágításba helyezik a múlt század nagy klasszikus regényíróját. Az írói hivatástudat gyermekkori eredetének kifejtésével vezet be. Jean-Paul Sartre megjegyzéséhez kapcsolja mondanivalóját, aki szerint Flaubert realizmusa és a második császárság kispolgárságának politikai és társadalmi fejlődése kölcsönösen szimbolizálják egymást. Foglalkozik az *Érzelmei iskolája* Marie Arnoux-jának ősképeivel. Külön fejezet szól azokról a barátokról és ismerősökről, akik a művek legfőbb ihletforrásai közé tartoztak. Pradier, a szobrász-barát arra is rá szeretne volna bírni Flaubert-t, hogy hagyjon fel az agglényi élettel. Az ő műtermében kezdődött a Louise Colet-vel való ismeretség. A mű legérdekesebb része az utazás éveiről szól, amelyek ismerete nélkül a legtöbb Flaubert mű genezise érthetetlen. A keleti utakról szóló frott jegyzetekben találhatjuk meg a *Szent Antal megkísértése*, a *Salammbô* és az *Hérodias* keletkezésére vonatkozó adatokat. Az életmű végleges kialakulásáról szóló befejező rész jól foglalja össze a két *Érzelmei iskolája* közötti kapcsolatot. A *Szent Antal megkísértésének* gondolata Genuában, a Balbi-palota galériájában egy Breughel kép megtekintése közben született meg. Beszámol a Taine és Flaubert közötti folyt levelezésről, melynek során az író fiziológiai részleteket közöl regényírói tevékenységéről. A kitűnően megírt tanulmány sok érdekes adattal egészíti ki alkotáslélektani ismereteinket.

PÁRTOS RÓBERT

Maurice Cranston: Sartre. Oliver and Boyd, Edinburgh and London.

Az egyre gyarapodó Sartre-irodalom érdekes művel gazdagodott. Érdekesen mutatja ki a monográfia Sartre származásának, a gyermekkorban megismert sokféle feszültséggel telt vidéki életnek hatását az író számos későbbi irodalmi alkotására. Sartre irodalmi művei a modern polgári magány és világnézeti válságok elemzésével foglalkoznak. Mintegy illusztrációul szolgálnak filozófiája számára, amelynek középpontjában az emberi szabadság fogalma áll. Sok tekintetben hű maradt a múlt humanista örökségéhez; ez a hűség főképpen egy állandó, éles és kárlehetetlen társadalombírálatban nyilvánul meg.

Cranston kitér az egyes regényekre. A *La Nausée*-ben (Csömör) főként a misztikus élményeket hangsúlyozza, amelyek egzisztenciális határhelyzetekhez kapcsolódnak. Jelen van természetesen ebben a műben a modern polgári élet káoszának realizmusa is. Sartre már a harmincas években közel került lélekben a haladó mozgalmakhoz; erkölcsileg és művésziileg az Ellenállás korában ért meg. Attitűdje a sztoikus heroizmus magaslataira emelkedett; a megszállás által meggyötört honfitársaival való együttérzés hatalmas lendületet adott életművének. Egyik drámájának, a *Les Mouches*-nak (Legyek) előadására a megszálló hatóságok megfélemlítésére volt szükség.

A szerző külön fejezetben tárgyalja Sartre bölcséleti rendszerét, az egzisztencialista filozófiát. Nemcsak Kanttal és Hegellel, hanem Heideggerrel szemben is kritikai magatartás jellemezte a francia gondolkodót. Gondolatainak metafizikai részét át- meg átszövik olyan idealista motívumok, mint a semminek, az egzisztenciális határhelyzetnek, az abszolút egyéni szabadságnak fogalma; etikai álláspontja a válságok közepette ellenálló sztoikus humanistáé. A *Les chemins de la liberté* (A szabadság útjai) Mathieu-je „szabadon” menne a spanyol frontra, „szabadon” néz szembe az 1940-es fegyverszünet tragédiájával. A felszabadulás utáni évek eseményei is a közharcok porondján találják Sartre-t, többnyire a haladás táborában. Politikai drámái közül részletesebben foglalkozik a *Le Diable et le bon Dieu* (Az ördög és a jóisten) cíművel, amely a XVI. század egyik parasztlázadásának pittoreszk, a szociális harc tüzétől és vallási szenvedélyektől fűtött világába vezet el bennünket.

Ha Cranston monográfiáját Albérès ismert Sartre könyvével vetjük össze, azt kell mondanunk, hogy Albérès szemlélete

kevésbé állítja bele az író a történelmi összefüggésekbe és elsősorban a francia moralisták utódját látja benne. Cranston elválaszthatatlan egységben tárgyalja az író és a kort, egyenlő mértékben fektet súlyt a világnézeti küzdelmekre és az eseményekre mint háttérre; művészien megírt, érzékletesen hiteles képet fest francia kortársáról.

PÁRTOS RÓBERT

Johannes Hösle: Cesare Pavese. Walter de Gruyter, Berlin, 1961. 153.

Hösle tanulmányában erősen hangsúlyozza, hogy Pavese az amerikai irodalom vonzókörébe került. Az író, aki Melville-t, Andersont, Gertrude Steint, Dos Passost, Faulkner fordította olaszra, nyíltan Melville-t és Andersont vallotta mesterének (Faulkner *Sanctuary*-ját azonban részben perverzításban, részben emberi részvétlenségben marasztalta el.) Az amerikai irodalomból látásmódot, tematikát — illetve egyfajta tematikához való bátorságot — esemény ütemezést vett át. A tanulmány szerint stílusa erősen emlékeztet Proustéra, de a Kafka hatás sem idegen tőle.

Művészetének mélyebb gyökereit — és az 1951-ben, 42 éves korában öngyilkosságot elkövető író emberi tragédiájának okát — a nyugat-német kritikus Pavese lelki alkataiban keresi. „Nem tudott kiszabadulni abból a börtönből, amelynek saját életformáját tartotta.” Hösle értelmezése szerint nem tudta életének titkát felderíteni. Az „élettitok” felderítése céljából fordult a mitológia felé. Vico felfogásához csatlakozott, amely szerint a mítosz azzal, hogy értelmet fejt: rendet teremt. Pavese visszatért gyermekkorára „mítoszaihoz”, hogy megfejtse élete értelmét, visszatért a faluhoz, a természethez. Hősei ennek megfelelően többnyire falura vetődő esett városiak, akik a természethez is hiába fordulnak feloldásért.

Hösle a nyugati irodalomkritika freudizáló hajlamainak megfelelően természetesen a szexualitást sem felejtí ki, hogy ebből az aspektusból kiindulva is megközelítse Pavest. Művészetének, tragédiájának alapozottságát bizonyos fokig vagy biológiai alkata vagy neurózisa által gátolt szerelmi életében keresi. Hősnői közül azért olyan sok a leszbikus — vonja le a végkövetkeztetést a tanulmány —, mert igyekezett szerelmi kielégületlenségének okát a másik félben keresni.

Hösle Pavese politikai magatartásáról nem ad megnyugtató értékelést. Bár vélekedésének alátámasztására idézi az író szigorú marxista kritikáját, Carlo Mucsettát.

LÓRÁND IMRE

Gerhard Eis — P. Rainer Rudolf: Altd deutsches Schrifttum im Nordkarpatenraum. (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerke.) Reihe, B. 12. München, 1960. 94.

A mű tulajdonképpen átdolgozott kiadása G. Eis 1944-ben Pozsonyban (Roland-Verlag) megjelent füzetének (*Mittelhochdeutsches Schrifttum in der Slowakei*), melynek csaknem teljes kiadása — néhány előre elküldött tiszteletpéldány kivételével — a háború végén megsemmisült.

Legnagyobb érdeme az anyagfeltárás. Tárgykörök szerint csoportosítva ismerteti a címben megjelölt terület németiségének latin és németnyelvű kódexirodalmát kb. a XVI. sz. elejéig. Öröndetes, hogy a szerzők a vallásos és tudományos prózairodalmat sem hanyagolták el, melynek nyelv- és irodalomtörténeti feldolgozását a korai újfelnémet irodalommal foglalkozó kutatás egyre fontosabbnak tartja. Különösen indokolt ez újonnan áttelepült nyelvi közösségek esetében, ahol a meginduló írásheliség elsősorban a közösség világi és vallásos szervezeti berendezkedésének, főleg a polgári életforma kialakításának szolgálatában állt. A függelékben közölt, eddig részben ismeretlen szövegrészek ennek az irodalomnak egyes típusait mutatják be.

Az összeállítás kiterjed a németektől írt, másolt és használt — jórészt XV. sz.-i — művekre, ami már magában is az anyag megtévesztő felduzzasztásához vezet, annál is inkább, mert a provenienciák megállapításakor sok indokolatlan feltételezést tartalmaz. Az adatokból levont következtetések pedig azt a szomorú tényt mutatják, hogy a könyv nemesak kronológiailag, hanem tendenciájában is 1944-ben fogant és a „kelet” felé kiható „német kultúrfőlny” illusztrálását szolgálja.

Éppen ezért nem volna felesleges a könyv adatainak és gondolatmenetének részletes bírálata. Ez azonban az egész müncheni Valjavee-iskola „Südostdeutsches Kulturwerk” kritikáját is szükségessé tenné és túlhaladná egy könyvismertetés kereteit. Vegyünk azonban egy példát. Vizsgálódásaikat a következő szavakkal zárják a szerzők: „A szlovákok és magyarok, akik a népvándorlás kora után jöttek az országba, maguktól nem hoztak létre nemzeti irodalmat... a német irodalommal és költészettel való foglalkozásnak legkorábbi jelei még a XIII. századba nyúlnak vissza, az első magyar emlékek kerek száz évvel később keletkeztek, a szlovákok pedig csak a XV. század végén.” (59. l.). A magyar irodalom keletkezésére vonatkozólag elég, ha Horváth János könyvére vagy akár Szabó Dénes nyelvemlékeinkről

írt összefoglalására hívjuk fel a szerzők figyelmét. Nézzük meg azonban közelebb-ről az itt tárgyalt, a XIII. századba visszanyúló német irodalmat. Az egyetlen, a szerzőktől a XIII. századba datált mű a Pilátus-legendának egy töredékes feldolgozása, mely Gundacker von Judenbug *Christi Hortján* alapszik. A töredéket — mely akkor az Országos Levéltárban volt, ma a Széchényi Könyvtár Cod. Germ. 54. jelzetű kódexe — H. Kleinmayr kiadta és keletkezését 1300 körüli időre tette. Kleinmayr közleményét a szerzők ismerik és idézik, a töredéket azonban minden indokolás nélkül előbbre datálják, pedig a kézirat írásképe inkább a XIV. század első felét ajánlja. Vegyük ehhez még hozzá, hogy a töredék a szerzők szerint is bajor—osztrák nyelvterületen keletkezett és csak később kerülhetett az országba, így tehát már legalább a XIV. század derekán tartanánk, azaz „kerek száz évvel később”, amikor Eis és Rudolf már az „önállótlan” magyar irodalomról is hajlandók tudomást venni. A kézirat lokalizálására amúgy is csak egy rájegyzés („1571. Diószeg”) adott okot. Minthogy azonban a töredék az óbudai klarisszák anyagából került az Országos Levéltárba, valószínű, hogy a kéziratot az ottani, többnyire németajkú apácák használták, hiszen Gundacker von Judenbug feltehetően az ausztriai judenbugi klarisszák számára írta művét, a magyar és osztrák zárdák közötti kapcsolatok pedig ismeretesek. Természetesen nem a magyarországi német vagy magyar nyelvű emlékek elsőbségéről kell itt vitatkozni — ez ténykérdés — hanem a téves adatokra épített következtésekre, vagy méginkább, előre meglevő koncepciónak téves adatokkal való alátámasztására kell felhívni a figyelmet.

Előfordul azután, hogy csak a következtetésekben van a hiba. Eis és Rudolf tagadják az őket körülvevő irodalomnak és műveltségnek a tárgyalt terület német-ségére gyakorolt hatását. Heinrich von Mügel *Hungarisch Cronica*jának pozsonyi kéziratából (egy részét a függelékben közlik is) sem következtetnek a honi történelem iránti érdeklődésre és a források ismeretére. Oswald újbányai jegyző Barbarossa-mondával kapcsolatos utalása azonban az itt élő németiség körében ható „birodalmi állameszme” méltatására indítja őket.

Éppen azért, mert a feltárt irodalmat csak a német, mégpedig leginkább az osztrák irodalommal hozták kapcsolatba, az egész művet bizonyos provincializmus jellemzi. Hiányzik a történelmi háttér, pedig egy irodalom hovatarozását („a magyarországi németnyelvű irodalom a német irodalom része” 60. l.) döntően be-

folyásolja, hogy ez az irodalom milyen állam érdekeit szolgálja. Hiányzik a tekintés a cseh, cseh—német, lengyel és magyar irodalom felé, pedig akkor máris nyilvánvalóak lennének pl. a középkori magyar műveltség jelentős francia és olasz kapcsolatai. Az érdeklődésnek ez a területi leszűkítettége az anyag feltárásában is hiányosságokra vezetett. Több felsőmagyarországi német és latin kézirat került el a szerzők figyelmét, melyek magyarországi gyűjteményekben találhatók. Így pl. a jogtörténeti szempontból jelentős szomolnoki városkönyv a Széchényi Könyvtárban, melyet pedig Bartóniek katalógusa már 1940-ben ismertetett.

A „Süddeutsches Kulturwerk” ezen kötete ismét figyelmeztetés, hogy a középkori német—magyar—szlovák stb. kapcsolatok reális feltárása és értékelése a szocialista országok germanisztikájának fontos feladata. Maga a „Nordkarpatenraum” kifejezés is figyelmeztet arra a tényre, hogy a nyugat-német irodalomtudományban újra megvannak a „Drang nach Osten” tendenciái, amelyek a filológiát is támadó jellegű politikai törekvések szolgálatába állítják.

VIZKELETY ANDRÁS

Józef Zbigniew Bialek: Ludwik Fryde jako krytyk literacki. Warszawa—Kraków, 1962. Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 189.

Egyik legutóbbi számunkban (1962, 4. sz.) már bemutattunk egy munkát, azt a kötetet, amely a Lengyel Tudományos Akadémia krakkói részlegének kiadványsorozatát megnyitotta (*Pigoń-emlékkönyv*). A jelen kötet ismertetése kapcsán néhány szóval magáról a sorozatról is megemlékezünk. A szerkesztőbizottság (vezetője Stanisław Pigoń professzor, tagjai Czerny, Kubański, Markiewicz, Nowakowski, Wyka) által megindított sorozatban jelentős irodalomtörténeti tanulmányok láttak napvilágot 1960 óta. Témájuknál fogva ezek a művek számunkra is sok tanulságot nyújtanak; nemcsak az érintett korszakok belső problematikája miatt, hanem általánosabb, összehasonlító irodalomtörténeti szempontból is.

Összehasonlító célzatú J. Kowalska, *Heine és Franciaország* c. dolgozata, valamint E. Biedrzycki Bálecsuról írt tanulmánya. R. Skreń könyve Kazimierz Brodzińskirol (1791—1835), a neves néprajz és irodalom tudósról szól, akit a szerző ezúttal mint irodalomtörténészt mutat be. Tudnivaló, hogy Brodziński egyik írása

indította el 1818-ban a klasszicizmus és a romantika egymással szemben álló tábor között azt a vitát, amely Mickiewicz fölépésével a romantikus irányzat győzelméhez vezetett. A könyv a lengyel irodalmi klasszicizmus és a romantika átmeneti szakaszát is megvilágítva általános érdekűvé válik. Ilyen természetű W. Strzałkó-
wának Adam Klewańskiról (1763—1843) készült tanulmánya is. M. Piszczowski átfogó munkája a lengyel irodalom és a felvilágosodás problémáival foglalkozik. A századforduló és a XX. század irodalmának filozófiai összefüggéseit taglalja T. Weiss alapos áttekintése: *Nietzsche az 1890—1914 közötti időszak lengyel irodalmában*.

A sorozat (*Prace Komisji Historyczno-literackiej*) 2. sz. darabjában az irodalmi kritika kérdései kerülnek tárgyalásra a két világháború közötti korszak irodalmában. Ludwik Fryde, aki a harmincas években induló kritikai generáció egyik legtehetségesebbike, 1912-ben született; fiatalon kibontakozó tehetsége teljében tragikusan fejeződött be pályafutása: 1942-ben a német fasizmus áldozata lett. Białek könyve Fryde kritikai munkásságának értékelésével és pályájának bemutatásával egyidejűleg fölveti a két világháború közötti évek irodalmi életének lényegbevágó elméleti kérdéseit is. Az ellentmondásoktól és következetlenségektől nem mentes, rövid, de tartalmas életmű azáltal nyeri el igazi jelentőségét, hogy a szerző a kor eszmei harcába mélyen beágyazva, kortársaival vitatkozva és a felszabadulás utáni periódus fejlődéséhez mérve mutat rá Fryde kritikai nézeteinek sarkpontjaira.

Fryde első cikke 1929-ben jelent meg, életében az utolsó 1939-ben; néhány pedig halála után 1947-ben és 1961-ben. Vele egyidőben kezdenek generációjának többi tagjai, Wyka, Żotkiewski, Budzyk, Siedlicki is. A harmincas években induló fiatal kritikusok tájékozódását számos tényező befolyásolta. A régi hagyományos (romantikus, pozitivisták, naturalisták, realisták) iskolák még élő vagy fölelevenített kritikai szemléletét kikezdték a pozitívizmus és szellemtörténet, a realizmus és a modernizmusok vitái. Az Ifjú Lengyelország íróinak száradaleji modernizmusát az avantgardista iskola váltja föl. Az írók és kritikusok egy része a Skamander nevű folyóirat (1920—29) köré tömörül. Ebben az évtizedben új modernista irányzatok lépnek föl: expresszionisták, futuristák, dadaisták. A futuristák közül nőnek ki a szocialista forradalom költői. Helyet követelnek maguknak a proletárirodalom képviselői, akik a „művészi forradalom” jelszavával szemben a társadalmi forrada-

lom megszüntetése forradalmi művészet híradói voltak. Ahány izmus, annyi stílus, írói és kritikusok látásmódja. A polgári válság íróinak kiutat kereső heves eszmei küzdelmében újra és újra megfogalmazásra kerülnek azok a művészi elvek, amelyek az irodalmi alkotások értékének meghatározásakor ilyen vagy amolyan szempontból szerepet játszanak. A kritika és az írói alkotás, a kritika definíciója, célok és módszerek, a kritika feladata és társadalmi funkciója, a kritika autonómiájának kérdése, kritika és irodalomtörténet; esztétizmus, formalizmus, perszonalizmus, szociologizmus, pragmatizmus, impresszionizmus... s ki tudná elsorolni, mi minden volt a szélsőséges viták napirendjén. Az elavult normatív szempontok fölszámolásában s új kiindulópontok és esztétikai elvek megfogalmazásában a fiatal generáció vitte el a pálmát. Fryde teljes lendülettel vett részt ebben az eszmei harcban. Kritikai programja és művészi koncepciója az élő irodalom jelenségeinek feltárása, értékelése közben alakult ki, fejlődött és változott.

A kritikusok helyzetét nehezítette az irodalomelméleti fogalmak értelmező területén uralkodó zűrzavar. Nagy befolyással voltak ennek a generációnak a szellemi fejlődésére az idealista kultúr-
filozófusok, az olyan humanista teoretikusok, mint Rickert, Dilthey, Max Weber, Scheler. Erősen hatottak Croce, Nietzsche, Maritain művei, valamint a lengyel szociológiai iskola alapítói, Brzozowski. Az eszmei zavart fokozzák ennek a világviszonylatban válságos korszaknak romboló ideológiái, a pesszimista, nacionalista, fasiszta, antihumanista, klerikális stb. tendenciák. Fryde, aki ellenzője volt a naturalista, pszichologista és „konstruktivisták” prózáinak, ellenfele a biografizmusnak és a szociológiai „redukcionizmusnak”, a fenomenológiának, a pszichoanalitikus módszereknek és az egzisztencialista iránynak, írásaiban orvosságot igyekezett keresni a krízisre és a lengyelországi kulturális élet válságára. De az ő szellemi fejlődése sem volt egyenletes: ingadozik a radikalizmus és az aktivizmus, a realista és neotomista esztétika között; bejárja az utat a társadalmi radikalizmustól a neotomista klerizmusig és skolasztikáig, a valóság és lényeg ábrázolásának következtetésétől annak tagadásáig. Pozitív és negatív irányban egyaránt változó kritikai szemlélete bizonyos pontokon mégis egyre szilárdabb lett: morális és társadalmi felelősségtudata, humanizmusa, antifasizmusa, formalizmus-ellenessége, demokratizmusa, a művészi igazság és az irodalmi érték szenvedélyes keresése, kutató vitaszen-

vedélye kritikusai tevékenységének jellemző vonásai.

Legjobb kritikai eredményeit a regény- és elbeszélőirodalomról, a kritika és az irodalmi kutatások módszeréről készült esszéiben érte el. Egyik legjobb írásában (*Brzozowski jako wychowawca*, 1938) a magyathasú gondolkodónak, Brzozowski-nak (1876–1911) és iskolájának kritikai elveit elemezte. S jóllehet mindvégig szemben állott és polemizált a marxista esztétika képviselőivel, most közeledést mutatott a marxista kritika oldaláról Stawar és Borejsza által elfoglalt állásponthoz. Kitűnő vitatkozó típus volt, mint Chmielewski vagy Brzozowski, esztétikai fogékonysága Borowyéhoz volt hasonlatos — teljes ellentét Wóycicki formalizmusának. A harmincas évek végén kiteljesedő vitában ő vázolta föl a lengyel irodalmi kritika helyzetét (*Drogi wspótczesnej krytyki literackiej*, 1938), a nemzedékek problémáit (*Trzy pokolenia literackie*, 1938); Andrzejewskivel összeállította az élő költészet (1918–1938) antológiáját. Munkájának gyümölese azonban nem érhetett be, a háború Fryde munkásságát nemesak megszakította, hanem életét is kioltotta.

HOPP LAJOS

Richard Pražák: Magyar református értelmiség és a cseh nemzeti ébredés. (Richard Pražák: Maďarská reformovaná inteligence v českém obrození. Spisy university J. E. Purkyně v Brně. Filosofická fakulta 83. sz. Státní pedagogické nakladatelství.) Praha, 1962. 254.

R. Pražák e könyvében olyan ismeretlen anyagra hívja fel a figyelmet, amelyből haszonnal meríthetnek a magyar kutatók is.

A könyv Csehországban megtelepedett magyar református értelmiség tevékenységéről szól a cseh nemzeti megújulás első korszakában. A szerző szorosan a cím által megjelölt problémakörhöz ragaszkodik, s csak a magyar prédikátorok és tanítók tevékenységét és a magyar iskolák hatását vizsgálja. Teljesebb képet kaptunk volna, ha néhány szóval rámutatott volna német és más értelmiség vagy iskolák hatására is, hiszen csak ezekkel egybevetve lenne megállapítható a magyar reformátusok tevékenységének a határfoka.

A könyv első fejezetében Pražák az e témakörbe vágó eddig megjelent tanulmányok vizsgálatával és rendszerezésével foglalkozik. Főleg negatívumaira hívja fel a figyelmet, anélkül azonban, hogy

részletes kritikai vizsgálatukkal foglalkoznék.

A könyv második fejezete a magyar református misszió megszervezésével és a cseh—morva területen kifejtett működésének első korszakával foglalkozik. A szerző részletesen tárgyalja azokat a cseh—magyar népi kapcsolatokat, amelyek a cseh nép antifeudális és vallásellenes harcának egyik részét alkotják, valamint rávilágít Szalay Sámuel szuperintendens működésére, akinek a misszió szervezésében nagy érdeme volt.

A harmadik fejezetben találjuk azoknak a feltételeknek a részletes elemzését, amelyek lehetővé tették a magyar reformátusok egyházi és felvilágosító munkáját Csehországban. Ebből a fejezetből tudhatjuk meg azt is, hogyan üldözték a jobbágysággal rokonszenvező haladó magyar értelmiség képviselőit, csupán azért, mert idővel maga a református egyház is a feudális erők szolgálatába állt.

Az irodalomtörténészek érdeklődésére leginkább a negyedik fejezet tarthat számot, amely a református értelmiségnek a cseh nép között végzett kulturális, népnevelő munkájával foglalkozik, és azt vizsgálja, hogyan nevelkedett magyar iskolákban a megújulás korának népi származású cseh értelmisége.

A magyar értelmiség tevékenysége a cseh nemzeti megújulás népnevelő programjának szellemében folyt. Munkájuk jelentőségét bizonyítja az is, hogy az 1783—1813-as években egyedül dolgoztak a cseh és morva református gyülekezetekben, mivel csak a XVIII. század vége felé lépnek melléjük cseh anyanyelvű lelkészek és tanítók, akik magyarországi református főiskolákon tanultak.

A magyar reformátusok irodalmi alkotásai túlnyomórészt vallásos jellegűek voltak. Közülük Végh János és Blazsek Mihály a legtermékenyebbek, akik sok magyar kálvinista gondolkodó (Pápai Páriz Ferenc, Maróthy György, a „magyar Faust” Hatvani István stb.) művét fordították le cseh nyelvre vagy önállóan írtak vallási jellegű műveket. Blazsek Mihály pl. lefordította Benedek Mihály debreceni teológus *Útmutatás a keresztyén vallás előadására* című művét, és Szikszai György népszerű imádásos könyvét (116 l.), vagy pl. Végh János magyarból fordította le cseh nyelvre Osterwald bibliai történetét és a Heidelbergi kátét (117 l.). A vallásos művek fordításának egész sorát sorolhatnánk fel még. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a tanulmány szerzője a prédikátorok világi tárgyú műveire is rámutat. Így pl. Blazsek beszámolójára a „helvét rebellióval” kapcsolatos meghurcoltatásáról, vagy Végh

János visszaemlékezéseire stb. Végh tehetségével, felvilágosult nézeteivel a vallási korlátok fölé emelkedett és méltán harcolt ki magának helyet a cseh reformkor irodalmában.

Pražák részletesen elomzi Blazsek irodalmi munkásságát is, aki a misszió leg-haladóbb gondolkodási tagjai közé tartozott, s valószínűleg a magyarországi jakobinus mozgalommal is kapcsolatban állt. A továbbiakban Szikszai György, Szalay József és mások tevékenységét ismerhetjük meg, akiknek nevét ugyancsak megtalálhatjuk a reformkor cseh irodalmában, hiszen a népi olvasók generációi ezek műveiből tanulták az írott cseh nyelvet (134 l.).

Pražák a magyar reformátusok tevékenységéből kiemeli azt a törekvést — és nagy jelentőséget tulajdonít neki —, amely szerint népi származású cseh fiatalokat küldtek a magyar református főiskolákra, ott gondoskodtak taníttatásukról, ellátásukról, s gyakran „közbenjártak érdekükben még a hűbéri felsőbbsségeknél is, ahol a cseh jobbágyfiúk magyarországi tanulását mindenképpen gátolni igyekeztek” (253. l.). A cseh reformkor sok kiváló harcosát magyar iskolákban: Sárospatakon, Debrecenben, Kecskeméten, Nagykőrösön, Pápán stb. nevelték. A cseh diákok magyarországi iskoláztatásának nagy jelentőséget tulajdonít a szerző, mert a „kálvinisták — írja — csak itt szerezhettek abban az időben főiskolai műveltséget” (149. l.). S hogy az itt tanulók száma nem jelentéktelen, azt egy statisztikai adattal is bizonyíthatjuk, amely szerint Sárospatakon, Debrecenben és Pápán az 1800—1848 közötti években 113 cseh diák tanult. A magyar iskolák látogatása még abból a szempontból is jelentős, hogy a cseh felvilágosult értelmiség ezekben az iskolákban a vallási műveltségen kívül olyan haladó eszméket is elsajátított, amelyek Csehországban a népi rétegek számára hozzáférhetetlenek voltak.

A könyvben függelék gyanánt eddig még nem publikált levéltári anyagból hetven oldalnyi közöl a szerző. E dokumentumoknak történelmi érdekük mellett nyelvészeti értékük is nagy. Pražák könyve főleg a cseh irodalomtörténet szempontjából jelentős, mert hozzásegít a cseh nemzeti megújulás tüzetesebb megismeréséhez. Jelentőségét az is növeli, hogy ez a cseh—magyar kulturális kapcsolatok egy korszakának monografikus, marxista szellemű feldolgozása; részeredményei előmozdítják mind a cseh, mind a magyar nemzetté válás jobb megvilágítását.

BÁRKÁNYI ZOLTÁN

Herman Meyer: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart, Metzler, 1961. 269.

A szerző 10 fejezetben eleméz különböző elbeszélő-műveket, ezeknek idézetanyagából kiindulva. A kiválasztott művek elemzése emellett általános szerkezetükre is kiterjeszkedik, anélkül, hogy tartalmi kérdéseiket figyelmen kívül hagyná. Tulajdonképpen tehát többet kapunk, mint amennyit a könyv címe szerint ígér: olykor bepillantást nyerünk az elemzett művek szerzőinek műhívébe. Így pl. megtudjuk Rabelais-ról, hogy ironizáló tudóskodása sok tekintetben azon különböző stílus-szinteken múlik, amelyek idézeteiben oly világosan láthatók. Cervantes idéző-módszerének elemzése elvezet arra a felismerésre, hogy az idézet nála része annak a kontraszt-harmóniának, melyben a tartalom kifejeződik. Sterne elemzése után a szerző német anyagra tér, s itt Wielandot találja az első olyan írónak, akinél az idézet nem — mint a barokk regényben — tudóskodás, hanem a stílus-humor és a satíra eszköze. A további német példákon bontakozik ki a szerző módszere különösen szép eredménnyel. A két legérdekesebb: az idézet E. T. A. Hoffmann-nál a személyek jellemzésére szolgál, Thomas Mann-nál a visszanyomott gondolati anyag feltárására. Általában nem szoktuk meg, hogy Thomas Mann regényeit, így az elemzett *Varázshegyet* vagy a *Lotte Weimarbant humoros* regényeknek tekintsük; de ha a szerző a humort nem tekinti a problémák „könnyedebb” kezelésének, úgy hajlandók vagyunk terminológiáját átvenni. Annál inkább, mivel sajnos mindmáig nem tartunk ott, hogy egzakt ismérvek alapján el tudnók választani egymástól a humoros, az ironikus vagy satirikus stílus ismertető jegyeit. A Thomas Mann-ról szóló fejezet legérdekesebb eredménye azonban abban áll, hogy a két regényben sok *rejtett* idézet is feltárul a *Faust*-ból és így Thomas Mann belső függése Goethe életművétől a legváratlanabb helyeken leleleződik le.

A könyv azzal a nyugat-európai szakirodalomban ritka tanulsággal szolgál, hogy lehetséges a mű tartalmi és formai oldalát egyszerre és egységesen megközelíteni, mégha csak valamely részletkérdésből kiindulva is.

VAJDA GY. M.

Bamber Gascoigne: Twentieth Century Drama. Hutchinson and Co. London, 1962. 216.

Bamber Gascoigne könyve szerencsésen egyesíti a filológus munkájának mind

elemző, mind leíró módszerét. A modern dráma legizgalmasabb korszakának, az utolsó negyven évek a történetében akarja eligazítani olvasóit, s szándékait figyelemre méltó objektivitással, nagy anyagismerettel s kiváló szerkesztőkészséggel segíti megvalósulására.

Tanulmánya első részében a modern dráma tematikai változásait kíséri figyelemmel. Kiindulópontja egyben detronizáció is. Ibsen helyett — akit teljesen átönged a XIX. századi realizmusnak — Pirandellót tekinti a modern dráma atyjának s az utána következő évtizedeket veszi tüzetes vizsgálódás alá. Egyik bevallott célja e munka közben az, hogy a kurrens modernista szerzőknek bebizonyítsa, eredetinek kikiáltott formai ötleteik önmagukban szinte semmi újat nem jelentenek. Beckett, Ionesco és mások drámáinak ősképet egyáltalán egyik felkutatja, felmutatja, jórészt a 20-as évek expresszionista lázadásának termékei között. Nem azért teszi ezt, mintha létjogosultságukat akarná kétségbevonni, hanem azért, hogy nagyhangú eredetieskedésüket diszkreditálja. Azt akarja bizonyítani, hogy nem az újszerű ötletek, hanem az újszerű írói magatartás, látásmód adják meg az eredetiség varázsát, s ebből következő főcélja az lesz, hogy megvizsgálja, mit tudott megragadni a modern dráma a modern élet mindenkor érdekes lényegéből.

A négy évtized ívébe zárt drámai művek elemzése egy szeizmográf kilengésének érzékenységeivel mutatja a kor, történelem és művészet egybevágó kölcsönhatásának jelentkezését, erejét. Az expresszionizmus absztrakt cselekménytelensége, elvont humanizmusa, bizonyos értelemben passzív életszomlélete után a harmincas-negyvenes években a történelem egzisztencialista, absztrakciókra hajlamos alkotó művészek-től is a cselekvő emberek, konkrét élethelyzetek megformálását kényszeríti ki. A politikai közömbösség, szenvtelenség, tömeget megvető intellektualizmus helyett valamennyi szerzőtől a szó minden jelentése szerinti politikai dráma kerül Európa, sőt Amerika valamennyi színpadára (Brecht, Toller, Čapek, Rice, Odets). S ahogy a szerző mondja, a politika és színház házassága jó házasságnak bizonyult.

Az ötvenes években mindez eltűnik. A hangsúly teljesen az egyéniségre, az én integritásának problémáira kerül át.

Bamber Gascoigne erős hasonlóságot érez a húszas és ötvenes évek drámai termése között. Mindkettő háború utáni évtized, alapéletérzés mindkettőben a dezillúzionáltság, óriási különbséget érez azonban a két évtized íróinak magatartásában. A húszas évek írói, intellektuális érzékeny-

ségük és fensőbbiségük elefántesontornyából szemlélték s vetették meg kortársaikat. Az ötvenes évek íróinak magatartását alapvetően meghatározza az a tény, hogy a hidegháború éveiben kell alkotniuk. Az atomhalál fenyegető veszélye, az elmáradott országok nyomasztó problémái, a hidegháború hisztérikus hangulata olyan széles és elvont kérdések, amelyek drámailag talán nem is jeleníthetők meg adekvát módon, ugyanakkor azonban olyan nyomasztó élményei az emberiségnek, így az alkotó művészeknek is, hogy egyszerűen nincs mód arra, hogy e közös élmények nyomasztó gyűrűjéből bármilyen fensőbb-ség kiemelő erejébe kapaszkodva kivonják magukat. Az ötvenes évek írója maga is gúzsbakötött, intellektuálisan-emocionálisan szenvedő alanya a kor adottságainak.

Igen meggyőző s olvasmányosnak is megragadó részlete a munkának azok a lapjai, ahol a szerző művekkel bizonyítja ezt a tételét, főként E. Rice *The Adding Machine* és A. Miller *Az ügynök halála* c. drámák hősének, mondanivalójának egybevetésével.

Ezt a szerkezeti egységet a szerző az antiszínház képviselői munkásságának elemzésével zárja. Újra egymás mellé állítja a történelem és művészetek grafikonjait, s teljes megfeleléseket talál.

A könyv második részében a modern drámai nyelv megteremtésének nehézségeit kutatja, melyet elsősorban a költészet és hétköznapiaság egyeztetésének problematikuságában vél felfedezni.

T. S. Eliot, Auden, Brecht, Lorca, Synge műveiben vizsgálja ennek a problémának megoldási lehetőségeit, s igen érdekes felfedezésekre jut bizonyos zenei ritmusmegoldások jelentkezésében. Hosszasabban a staccato-ritmus dialógusokban való erőteljes megvalósulásait elemzi (Beckett). A stílusvizsgálódások után tüzetesen vizsgálja a modern dráma szimbolizmusát — s ettől úgyyszólván elválaszthatatlan a következő fejezet, ahol a modern dráma funkciót, társadalmi jelentőséget kereső jellemvonásairól beszél, rámutatva arra, hogy az eredetieskedő ötletek, Beckett csavargó figurái, Ionesco végletei, Anouilh, Giraudoux, Cocteau antik drámákból átvett témái vagy szimbolikus jelentőségűvé emelt szereplői mind-mind azért kell, hogy a legfontosabbat, az általánost — a modern kor emberének sorsárát a legfontosabbat elmondják. Nagyon sokszor nem sikerül ez — néhány szerző azonban élve azzal a hallatlan művészi szabadsággal, amelyet a XX. század nyújt a művészeknek, meg tudta ragadni a kor szellemét. A könyv harmadik részében a szerző ezeknek a „legjobbakknak” portréját rajzolja meg:

Pirandellót, O'Neillt, Brechtet, Giraudoux-t, Anouilh-t, Sartre-t, Eliotot, Tennessee Williamst és Arthur Millert értve rajtuk. Végül tájékoztatja olvasóit a legfrissebb drámatermés problémáiról, bemutatva a francia (Beckett, Ionesco, Gênet) az amerikai (Inge, Saroyan...), a svájci (Dürrenmatt, Frisch) és az angol (Osborne, Wesker, Delaney, Bolt...) „iskolát”.

KOCSTUR GIZELLA

Allardyce Nicoll: The Theatre and Dramatic Theory. George G. Harrap and Co Ltd. London, 1962. 221.

Allardyce Nicoll legfrissebb s egyben talán legizgalmasabb könyvében új oldaláról mutatkozik be: a modern dráma elméletének legégetőbb kérdéseire próbál választ adni.

Célja annak kiderítése, mi az oka a modern színház válságának, hogy miért csökken folyamatosan a színházba járók száma, olyan kedvező szimptómák mellett is, mint a művelt lakosság létszámának és a korszerű drámai próbálkozásoknak állandó növekedése. Végül azt a kérdést veti fel, hogy vajon alkalmas-e a modern dráma annak a vele szemben támasztott totalitás-igénynek a kielégítésére, amelyre, úgy tetszik, csak a modern epika vállalkozhatik.

A könyv bevezető és záró fejezetei az aktuális kérdéseknek szentelt keret-esszét adnak, amely egy, lényegében hagyományosnak nevezhető drámaesztétikai munkát ölel körül.

Mindaz, amit a tragédia, a komédia, a színmű s ezeken belül is a drámai alfajok történetéről, s polgári esztétika klasszicitást romboló hadjáratáról ír, igen tanulságos mindaddig, amíg a XIX. század területén marad. Modern szerzőknél azonban biztonsága elhalványul, sőt olykor mintha valami konzervatív értetlenség meg is akadályozná abban, hogy megértse, mi is történik a modern színpadon (példa erre *Az ügynök halálának* elemzése, 88.).

Allardyce Nicollt elsősorban a modern dráma és a modern közönség kapcsolata izgatja, és a színház szerepe a kettő közötti kapcsolat megszervezésében, megteremtésében. A klasszikus példákban kiinduló alaptétele úgy hangzik, hogy a színház a dráma szolgáltatója kell legyen, lényege a színész (dráma) és a néző közötti erős, megmérhetetlen kapcsolat, amely testet ölt a színházban ülő néző vágyakozásában is, aki része akar lenni valami nagy-

szerű hatásnak, erőnek, mely a színház sajátja, s ha ebben a vágyakozásban csalódik, érdeklődése alábbhagy, távolmarad a színháztól. A szerző szerint a színház a reinhardt-i módszerekkel elérkezett ahhoz a pillanathoz, amikor a művi úton előállított, teatrális Gesamtkunst, a színház lényege — a dráma ellen fordult.

Sőt a szerző számára tulajdonképpen már a reneszánszsal lezárult a tiszta drámai műalkotás. Ami azután történt az európai drámatörténetben, az számára mindig magán hord valami „zavaró mozzanatot” (ilyen pl. a polgári hős konok jelentkezése a XVIII. században.) Ez a „zavaró mozzanat” azonban a XX. századi drámában, ennek is realizmusában és politikusságában éri el tetőfokát. Nicoll a kifinomult színházi élmény védelmezőjeként támadja a „balra tolódott” angol színházat és szerzőit, Shelagh Delaney-t, Arnold Weskert, George Osborne-t s másokat, „akik a művészetet összekeverik a politikával”. (Különösen felháborítja Wesker *A konyha* című drámájának plebejussága; ennek filmváltozatát nemrég mutatták be nálunk).

Végül a mondanivaló tulajdonképpen ennyi: Nicoll állásfoglalása a szocialista realizmus, a szocialista dráma és főleg Brecht ellen irányul. Nicoll úgy érzi, hogy politikai gondolatok drámai kifejezése lehetetlen, s e megfontolás alapján ítéli el Brechtet mint a színház, a dráma gyilkosát. De tovább is megy ennél. Számára minden szerző, akiben társadalmi felelősség él, a Szovjetunió és valamennyi szocialista ország művészeti teljesítménye, törekvése a Szovjet Enciklopédia Szocialista realizmus címszavának három, célzatos kiemeléssel mondta alapján méretik meg, ami nemcsak a filológiai mértékével igazságtalan, hanem politikailag is enyhén szólva, egyoldalú. Sem a szövegből, sem az elemzésekből, sem az egyébként elég részletes bibliográfiából nem derül ki egy szerzőnek, műnek az ismerete sem (kivéve Brechtet), jóllehet nyilván ismeri a műveket, a szerzőket is. Meg sem próbálkozik azzal, hogy esztétikai, stilisztikai, elméleti okfejtésekkel igazolja véleményét. Igényt szeretnénk tartani arra, hogy valamivel színvonalasabban ne értsenek velünk egyet.

A könyv helyesen felvetett kérdéseire adott válaszok negatív orvoslást jelentenek csupán — a szerző szerint a modern dráma nem lehet sem marxista, sem egzisztencialista, sem politikus, sem realista. Az előderengő „modern Shakespeare-ti”-eszmény igen bizonytalan, megfoghatatlan elképzelés.

KOCSTUR GIZELLA

Repertórium

A FELDOLGOZOTT FOLYÓIRATOK JEGYZÉKE

AfKg	= Archiv für Kulturgeschichte (NSZK)	GSt	= Giornale Storico della Letteratura Italiana (Olaszország)
AL	= American Literature (USA)	GZ	= Geist und Zeit (NSZK)
Alt	= Altertum (NDK)	HeineJb	= Heine Jahrbuch (NSZK)
AUMLA	= Australasian Universities Modern Language Association (Új Zéland)	HLQ	= Huntington Library Quarterly (USA)
BE	= Belfagor (Olaszország)	HöIdJb	= Hölderlin Jahrbuch (NSZK)
BGB	= Bulletin de L'Association Guillaume Budé (Franciaország)	I	= Искусство (Szovjetunió)
BHR	= Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance (Svájc)	IAN	= Известия АН СССР (Szovjetunió)
BNYPL	= Bulletin of the New York Public Library (USA)	IFF	= Известия на Института по философия на БАН (Bulgária)
BrJA	= British Journal of Aesthetics (Anglia)	III.	= Известия на Института за литература (Bulgária)
C	= Convivium (Olaszország)	IL	= Иностранная литература (Szovjetunió)
CCom	= Cahiers du Communisme (Franciaország)	Izraz	= Izraz (Jugoszlávia)
CH	= Cuadernos Hispano-Americanos (Spanyolország)	JAAC	= Journal of Aesthetics and Art Criticism (USA)
CL	= Comparative Literature (USA)	Jal	= Jasul Literar (Románia)
Cont	= Contemporanul (Románia)	JDSch	= Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft (NSZK)
Contemporaneo	= Il Contemporaneo (Olaszország)	JEGP	= The Journal of English and Germanic Philology (USA)
CR	= Communist Review (Ausztrália)	JGG	= Goethe. Neue Folge des Jahrbuches der Goethe-Gesellschaft (NDK)
Cr	= Critique (Franciaország)	K	= Коммунист (Szovjetunió)
CS	= Cahiers du Sud (Franciaország)	Kj	= Književnost i jezik (Jugoszlávia)
ČL	= Česká Literatura (Csehszlovákia)	Knj	= Književnost (Jugoszlávia)
ČMF	= Časopis pro Moderní Filologii (Csehszlovákia)	KnjN	= Književne novine (Jugoszlávia)
ČR	= Československá Rusistika (Csehszlovákia)	KS	= Kultura i Společnostvo (Lengyelország)
DAEM	= Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters (NSZK—Ausztria)	Kultura	= Kultura (Csehszlovákia)
Delo	= (Jugoszlávia)	KwN	= Kwartalnik Neofilologiczny (Lengyelország)
DN	= Дружба народов (Szovjetunió)	Let	= Letteratura (Olaszország)
DNR	= Die Neue Rundschau (NSZK)	LetM	= Le Letterature Moderne (Olaszország)
DR	= Die Deutsche Rundschau (NDK)	LF	= Iisty Filologicke (Csehszlovákia)
DVjs	= Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (NSZK)	LG	= Литературная газета (Szovjetunió)
DZlPh	= Deutsches Zeitschrift für Philosophie (NDK)	LM	= Литературна мисъл (Bulgária)
ÉA	= Études Anglaises (Franciaország)	LMS	= Letopis Matice Srpske (Jugoszlávia)
ÉCl	= Études Classiques (Franciaország)	LN	= Litterární Noviny (Csehszlovákia)
EC	= Essays in Criticism (Anglia)	LS	= Литература в школе (Szovjetunió)
Einheit	= Einheit (NDK)	LSZN	= Литература славянских народов (Szovjetunió)
EJ	= English Journal (USA)	LwJB	= Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (NDK)
EL	= Език и Литература (Bulgária)	LZs	= Литература и жизнь (Szovjetunió)
En	= Encounter (Anglia)	M	= Mainstream (USA)
ES	= English Studies (Hollandia)	MA	= Le Moyen Age (Belgium)
Et	= Études (Franciaország)	Maia	= Maia (Olaszország)
ÉtG	= Études Germaniques (Franciaország)	MF	= Mercure de France (Franciaország)
Eu	= Europe (Franciaország)	ML	= Modern Languages (Anglia)
EuLet	= Europa Letteraria (Olaszország)	MLN	= Modern Language Notes (Anglia)
Euph	= Euphorion (NSZK)	MLQ	= Modern Language Quarterly (USA)
FC	= Filosofický Časopis (Csehszlovákia)	MLR	= Modern Language Review (Anglia)
FIM	= Философска мисъл (Bulgária)	MP	= Modern Philology (USA)
Fle	= Fiera Letteraria (Olaszország)	MT	= Marxism Today (Anglia)
FuF	= Forschungen und Fortschritte (NDK)	NA	= Nuovi Argomenti (Olaszország)
FM	= Le Français Moderne (Franciaország)	Ncr	= La Nouvelle Critique (Franciaország)
FS	= French Studies (Anglia)	NDFilol	= Научные доклады высшей школы. Филологические науки (Szovjetunió)
GL	= Gazeta Literară (Románia)	NDFilosz	= Научные доклады высшей школы. Философские науки (Szovjetunió)
Glas	= Glas Srpske Akademije Nauka, Odel. literature i jezika (Jugoszlávia)	NDL	= Neue Deutsche Literatur (NDK)
GRM	= Germanisch-Romanische Monatsschrift (NDK)		

Neop	= Neophilologus (Hollandia)	Slavia	= Slavia (Csehszlovákia)
NeuM	= Neuphilologische Mitteilungen (Finnország)	SO	= Slavia Orientalis (Lengyelország)
Neva	= Нева (Szovjetunió)	Soc	= Societă (Olaszország)
NM	= Новый мир (Szovjetunió)	SP	= Slovenské Pohľady (Csehszlovákia)
NMysl	= Nová Mysl (Csehszlovákia)	Sp	= Speculum (USA)
NRF	= La Nouvelle Revue Française (Franciaország)	Sph	= Studies in Philology (USA)
NSz	= Наш современник (Szovjetunió)	SRAZ	= Studia Romanica et Anglica Zagrabienensia (Jugoszlávia)
O	= Октябрь (Szovjetunió)	StG	= Studium Generale (NSZK)
OL	= Orbis Litterarum (Dánia)	StF	= Studia filozoficzne (Lengyelország)
OMF	= Otázky marxistickej filozofie (Csehszlovákia)	StN	= Studia Neophilologica (Svédország)
ORP	= Odrodzenie i reformacja w Polsce (Lengyelország)	Sz	= Септември (Bulgária)
P	= La Pensée (Franciaország)	T	= Teatr (Szovjetunió)
PBB(Halle)	= Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur (NDK)	TM	= Les Temps Modernes (Franciaország)
PBB(Tübingen)	= Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur (NSZK)	TODRL	= Труды отделения древней русской литературы АН СССР (Szovjetunió)
PhPrag	= Philologia Pragensia (Csehszlovákia)	TR	= La Table Ronde (Franciaország)
PL	= Pamiętnik Literacki (Lengyelország)	Tw	= Twórczość (Lengyelország)
PLI	= Plamen (Csehszlovákia)	U	= Universitas (Svájc)
PLMA	= Publications of the Modern Language Association of America (USA)	VAN	= Вестник АН СССР (Szovjetunió)
Pol	= Polonistyka (Lengyelország)	VF	= Вопросы философии (Szovjetunió)
Prilozi	= Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor (Jugoszlávia)	VL	= Вопросы литературы (Szovjetunió)
PSI	= Pamiętnik Slowianski (Lengyelország)	VLU	= Вестник ленинградского университета (Szovjetunió)
R	= Romania (Franciaország)	VMU	= Вестник московского университета (Szovjetunió)
RadL	= Радянське літературознавство (Szovjetunió)	VR	= Viața Românească (Románia)
RDM	= Revue des Deux Mondes (Franciaország)	WB	= Weimarer Beiträge (NDK)
RES	= The Review of English Studies (Anglia)	WSI	= Die Welt der Slaven (NSZK)
REst	= Revue d'Esthétique (Franciaország)	WZGreifswald	= Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz Arndt-Universität, Gesellschaft- und Sprachwissenschaftliche Reihe (NDK)
RF	= Romanische Forschungen (NSZK)	WZJena	= Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller-Universität (NDK)
RFRG	= Revista de Filologia Romanică și Germanică (Románia)	WZLeipzig	= Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl Marx-Universität (NDK)
RHLF	= Revue d'Histoire Littéraire de la France (Franciaország)	WZRostock	= Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock (NDK)
RL	= Русская литература (Szovjetunió)	YR	= Yale Review (USA)
RLC	= Revue de Littérature Comparée (Franciaország)	ZDA	= Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur (NDK)
RLit	= Ruch Literacki (Lengyelország)	ZDPh	= Zeitschrift für Deutsche Philologie (NSZK)
RLV	= Revue des Langues Vivantes (Franciaország)	ZfA	= Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik (NDK)
RP	= Revue de Paris (Franciaország)	Zfs	= Zeitschrift für Slavistik (NDK)
RSH	= Revue des Sciences Humaines (Franciaország)	ZIK	= Zbornik Istorije Književnosti (Jugoszlávia)
S	= Savremenik (Jugoszlávia)	Zn	= Знамя (Szovjetunió)
SB	= Scribul Bănățean (Románia)	ZRPh	= Zeitschrift für Romanische Philologie (NSZK)
SF	= Sinn und Form (NDK)	ZSlPh	= Zeitschrift für Slavische Philologie (NSZK)
ShQ	= Shakespeare Quarterly (USA)	Zv	= Звезда (Szovjetunió)
ShS	= Shakespeare Survey (Anglia)		
SL	= Slovenská Literatura (Csehszlovákia)		

IRODALOMELMÉLETI REPERTÓRIUM

1962. II. félév

SZOVJETUNIÓ

- Гуманизм и современная литература. VI 11. sz. 3—49. [A szovjet írók szövetsége és a Gorkij Intézet által „A humanizmus problémái és a mai irodalom” címmel rendezett vita ismertetése.]
- Место в строю. LG 87. sz. [Az írók társadalmi tevékenységének szükségességéről.]
- Абрамович, Г.: Предмет искусства и литературы. IAN 3. sz. 219—225.
- Арнольд, А.: Культурная революция — закономерность становления и развития социализма. VF 9. sz. 143—154.
- Астахов, И.: О прекрасном в искусстве. NSZ 5. sz. 204—216. [A művészi szépről, a kommunizmus építőinek esztétikai neveléséről.]
- Березовский, Л.: Про композицию пьес. RadL 1. sz. 29—37. [A dal kompozíciós problémáiról.]
- Бурсов, А.: Что такое стиль? VI 11. sz. 84—97. [A stílus problémája esztétikai szempontból.]

- Вайман, С.: Еще раз о марксистском определении реализма. VI 12. sz. 61—77.
- Волков, А.: Формы литературных взаимодействий. RadL 4. sz. 29—44. [Az irodalmi kapcsolatok és kölcsönhatások formái.]
- Выходцев, П.: Поэзия наших дней и фольклорные традиции. RL 2. sz. 117—138.
- Гаврилюк, П.: Эстетична природа типового в литературе та мистецтві. (A tipikus esztétikai tulajdonságairól.) RadL 1. sz. 16—28.
- Гончаренко, М.: Банкротство конструктивизма. (A konstruktivizmus bukása.) RadL 3. sz. 91—97.
- Горпенко, А.: Изобразительность и выразительность в искусстве. VF 9. sz. 100—111.
- Еремеев, А.: О критерии истинности в искусстве. NDFilosz 6. sz. 39—46.
- Ермилов, В.: Условия сербности. LG 71. sz. [Vitacikk a költészetről és a kibernetikáról.]

Жидкова, Е.: Пути прекрасного. I 12. sz. 29—37. [A művészi szfér fogalmának alakulásáról.]

Зелинский, К.: С точки зрения литературоведа. . . LG 107. sz. [A kibernetika alkalmazása a humán tudományokban, az irodalomtudományokban.]

Иванов, В.: О некоторых противоречиях теории эстетических качеств. NDFilosz 3. sz. 113—117.

Ильичев, Л.: Научная основа руководства развитием общества. Некоторые проблемы развития общественных наук. VAN 11. sz. 7—34.

Йогансон, Б.: Сила искусства. LG 144. sz. [A művészi alkotás szabadságáról, a realista hagyományokról, a művészet irányításának ideológiai következtetéseiről.]

Карабанов, Р.: Єдність відображення та вираження в реалістичному образі. (Az ábrázolás és a kifejezés egysége a realista művészi képben) RadL 5. sz. 52—59.

Лихачев, Д.: Время в произведении русского фольклора. (Время словестного художественного произведения.) RL 4. sz. 32—47.

Лихачев, Д.: Изучение состава сборников для выяснения истории текста произведений. TODRL XVIII. k. 3—13.

Ломидзе, Г.: Гуманизм и интернациональное единство литературы. IAN 5. sz. 377—388.

Маршак, С.: Поэзия перевода. LG 64. sz. [A fordítás pontosságáról és szabadságának hatáiról.]

Машинский, С.: Свежие силы. VI 9. sz. 24—41. [A mai szovjet irodalomtudomány új problémáiról, a mai szovjet irodalomtörténet nemzedékéről.]

Можжягу, С.: Против эстетики модернизма. I 6. sz. 37—42.

Морозов, А.: Проблема барокко в русской литературе XVII-начала XVIII века. RL 3. sz. 3—38.

Мотылева, Т.: К спорам о реализме XX века. (Ответ Б. Сучкову.) VI 10. sz. 140—159.

Новиченко, Л.: «Я человек, я коммунист.» Об общечеловеческой теме в литературе наших дней. DN 7. sz. 250—264. [Az általános emberi mint a mai irodalom tárgya.]

Рабинович, В.: Стиль социалистического искусства. I 12. sz. 23—29.

Різниченко, Т.: Ожевлення жанрів. (A műfajok megújulásáról.) RadL 2. sz. 54—61.

Самарин, Р.: О некоторых проблемах работы над Историей всемирной литературы. IAN 5. sz. 389—400. [Az akadémiai „Világirodalomtörténet” szerkesztésének problémáikájából.]

Соколов, А.: Литературное направление. (Опыт статьи для терминологического словаря.) IAN 5. sz. 401—410.

Сучков, Б.: Речь идет о методологии. VI 10. sz. 123—139. [Motiljova „Külföldi irodalom és korszerűség” c. könyvének (M., 1961) bírálata: a bíráló hibáinak tartja azokat a módszereket, amelyekkel a szerző az irodalomtudományi dogmatizmust és vulgár-szociologizmust támadja.]

Татаев, Ф.: Традиции братства. LG 70. sz. [A nemzeti irodalom-szovjet irodalom.]

Урбан, А.: Мода, штамп и поэт. VI 9. sz. 73—90. [Az újítás a szovjet költészetben.]

Харачев, А.: К вопросу о сущности и специфике прекрасного. NDFilosz 4. sz. 106—113.

Шлыкова, М.: Об одном стилистическом приеме. NDFilol 4. sz. 158—163. [A világ képi ábrázolása a hősz közvetlen érzékelése alapján.]

Щербина, В.: Движение времени. O 11. sz. 203—208. [Az idő problémája a művészetben, a születés kerülése a modernista művekben.]

Щербина, В.: Литература и духовное развитие личности. K 12. sz. 85—94. [Az egyén szellemi fejlődésének két ellentéte koncepciójáról.]

Щербина, В.: Литература и нравственные нормы социализма. Zv 11. sz. 197—208.

Щербина, В.: «Современный человек.» (Концепции «универсализации» и «интеграции» личности.) VI 12. sz. 3—17. [A személyiség „univerzalizációjának” és „integrációjának” burzsoa koncepciójáról.]

Щербина, В.: Человек и человечество. (Статья вторая.) Zn 9. sz. 203—214. [A mai ember mint a társadalom tagja.]

AMERIKAI EGYESÜLT ÁLLAMOK

Adams, H.: The Criteria of Criticism in Literature. JAAC XXI. 31—34.

Allentuck, M.: A note on Eighteenth-Century „Disinterestedness”. JAAC XXI. 89—90.

Blinderman, C. S.: T. H. Huxley's Theory of Aesthetics: Unity in Diversity. JAAC XXI. 49—55.

Cohn, R. G.: The ABC's of Poetry CL XIV. 187—191.

Elliot, E. C.: Reynolds and Hazlitt. JAAC XXI. 73—79.

Fanger, D. L.: Romanticism and Comparative Literature. CL XIV. 153—166.

Gelley, A.: Staiger, Heidegger, and the Task of Criticism. MLQ XXIII. 195—216.

Gray, D. J.: Humor as Poetry in Nineteenth-Century English Criticism. JEGP LXI. 249—257.

Hocutt, M. O.: The Logical Foundations of Peirce's Aesthetics. JAAC XXI. 157—166.

Krieger, M.: Contextualism Was Ambitious. JAAC XXI. 81—88.

Lang, Berel.: Significance or Form: The Dilemma of Roger Fry's Aesthetic. JAAC XXI. 167—176.

Munro, T.: What Causes Creative Epochs in the Arts? JAAC XXI. 35—48.

Pelles, G.: The Image of the Artist. JAAC XXI. 119—137. [A művészi képről.]

Pepper, S. C.: Evaluative Definitions in Art and Their Sanctions. JAAC XXI. 201—208.

Peire, H.: Religion and Literary Scholarship in France. PMLA LXXVII. 345—363.

Pizer, D.: Evolutionary Literary Criticism and the Defense of Howellsian Realism. JEGP LXI. 296—304.

Preston, R.: Aristotle and the Modern Literary Critic. JAAC XXI. 57—71.

Wellek, A.: The Relationship between Music and Poetry. JAAC XXI. 140—156.

ANGLIA

Carritt, E. F.: A Reply to Dr. Patankar on „Expression”. BrJA II. 126—132. Ld. u.o. 112—125.

Ehrenzweig, A.: A New Psychoanalytical Approach to Aesthetics. BrJA II. 301—317.

Empson, W.: Rhythm and Imagery in English Poetry. BrJA II. 36—54.

Foss, B. M.: Biology and Art. BrJA II. 195—199.

Harding, D. W.: Psychological Processes in the Reading of Fiction. BrJA II. 133—147.

Hoppers, J.: The Ideal Aesthetic Observer. BrJA II. 99—111.

Howes, F.: A Critique of Folk, Popular and „Art” Music. BrJA II. 239—248.

Jessup, B.: What is Great Art? BrJA II. 26—35.

Mace, C. A.: Psychology and Aesthetics. BrJA II. 3—16.

Martenssen, H.: Aesthetic Judgement and the Art Historian. BrJA II. 200—206.

Morris-Jones, H.: The Language of Feelings. BrJA II. 17—25.

Osborne, H.: The Use of Nature in Art. BrJA II. 318—327.

Patankar, R. B.: What Does Croce Mean by „Expression”? BrJA II. 112—125.

Saisselin, R. G.: Poetics of the Western. BrJA II. 159—169.

Tatarkiewicz, W.: Abstract Art and Philosophy. BrJA II. 227—238.

Vallis, V.: Artist and Environment. An Australian Study. BrJA II. 328—336.

BULGÁRIA

Ангелов, Б.: Някои аспекти в трактовката на грозното като естетическа категория в буржоазната естетика XIX и началото на XX век. IIF 2. k. 179—218. [A rút mint esztétikai kategória a XIX. és XX. századi burzsoá esztétikában. Orosz és német rés.]

Антонов, Н.: Трудът и творческият процес. EL 4. sz. 61—71. [A munka és az alkotás összefüggése.]

Вълчев, В.: Някои проблеми на хумора и сатирата в съветското литературознание. IIL XIII. k. 89—121. [A humor és a satíra kérdései a szovjet irodalomtudományban.]

Дянков, Б.: Относно предмета на науката и принципите на класификация на науките. IIF 2. k. 35—82. [A tudomány tárgyáról és a tudományok osztályozásának elveiről. — Orosz és német rés.]

Илиев, Ам.: Природата в художествената литература. EL 5. sz. 34—52. [A természet mint a szép-irodalom tárgya.]

Каролов, Ст.: Поетическа идея и поетическо изображение. LM 5. sz. 8—33. [A költői eszmé és a költői ábrázolás viszonya.]

Ковачев, И.: За изкуството и красотата. LM 6. sz. 113—120. [Natev, A.: Művészet és társadalom c. (Szófia, 1961) könyvének bírálatja.]

Ковачев, И.: За същността на естетическите категории. LM 4. sz. 127—134. [Borev, J.: Az esztétika fő kategóriái c. (Moszkva, 1960) c. könyvének bírálatja.]

Коев, В.: Аспекти в някои схващания за естетическото в домарковската философия. IIF 2. sz. 211—232. [A szép értelmezésének aspektusai a Marx előtti filozófiában — Kant, Hegel, Csernisevskij. — Orosz és francia rés.]

Михайлов, Ст.: За съдържанието и формата на социалистическата култура. IIF 1. k. 55—70. [A szocialista kultúra tartalmi és formai kérdései, a szocialista tartalom és a nemzeti forma dialektikája. — Orosz és német rés.]

Озеров, В.: На нов етап. LM 4. sz. 3—18. [A szovjet irodalomelmélet és kritika új szakaszáról.]

Павлов, Д.: Материализъм на Сватозар Маркович. IIF 1. sz. 219—254. [Sv. Markovics materializmusáról. — Orosz és német rés.]

Славов, А.: За въвлечането на частните методи на сравнение и квалификация при художествен анализ. LM 6. sz. 40—57. [Az összehasonlítás és osztályozás matematikai módszereinek bevezetése a művészi elemzésbe.]

Славов, И. — Митев, П.: Догматизъм и естетика. RIM 4. sz. 79—90. [Az esztétikai dogmatizmus: Bankovszka, A.: A zeneesztétika néhány problémája c. könyve kapcsán.]

Чакъров, Г.: Естетическото чувство. Film 5. sz. 49—61. [Az esztétikai érzékről.]

Ястребова, Н.: Търсенето на естетичното продължава. Film 4. sz. 69—78. [Az esztétikumról folyó szovjet vita ismertetése.]

CSEHSZLOVÁKIA

Blahynka, M.: Marxistcka kritika a umělecká avantgarda. NMysl 599—609. [A marxista kritika és művészeti avantgard: a 30-as évek irodalomtörténeti problémái.]

Čepan, O.: Poézia a próza. Litteraria V. k. 7—28.

Červenka, M.: O významu formy. ČR 159—163. [A formáról, az irodalmi mű alkotóelemeinek formai és tartalmi aspektusáról.]

Drozda, M.: Velká iniciativa sovětského umění. NMysl 487—495. [A szovjet művészetben tapasztalható változásokról, esztétikai és kultúrpolitikai elvekről.]

Drozda, M.: O realismu, avantgardě a přijetí revoluce. (A realizmus, az avantgard és a forradalom fogadtatása.) ČL 471—474. [Vitacik az 1920-as évek szovjet irodalmáról.]

Eis, Z.: K teoretické problematice vztahů a vlivů mezi literaturami. SL 407—415. [Az irodalmi kapcsolatok és hatások elméleti problematikájáról.]

Fischer, J. J.: Réalisme et conception du monde. PhP 2. sz. 95—103. [A balzaci realizmusról.]

Grebenišková, R.: K diskusi o uměleckém stylu. ČR 152—159. [A stílus esztétikai és kommunikatív funkciójáról.]

Hausenblas, K.: Aktuální problémy lingvisticky a literárněvědně orientované stylistiky. ČR 163—166. [A nyelvészeti és irodalomtudományi érdeklődésű stílusztika aktuális problémái.]

Hrabák, J.: Význam díla Zdenka Nejedlého pro literární vědu. ČL 253—266. [Nejedlý életművének jelentősége az irodalomtudomány számára.]

Krausová, N.: K teóriam o vývine epiky. Litteraria V. k. 29—63. [Az epika fejlődési tendenciáiról.]

Kubin, V.: O typech literární fantastiky. ČL 341—348. [A fantasztikus irodalom típusai.]

Kvapil, J. S.: K dialektice vývoje francouzského klasicismu. ČMF 222—234. [A francia klasszicizmus fejlődésének dialektikája.]

Teze k Dějinám české literatury — literatura 20. století (do roku 1945.) [Tézisek A cseh irodalomtörténethez, a XX. század irodalma az 1945. évig.] ČL 377—425.

Tomčík, M.: Ladislav Štoll v naší socialistické kultuře. ČL 335—341. [L. Štoll munkásságáról.]

Stich, A.: Sovětská diskuse o stylistice a její podněti naší lingvistickou a literární stylistiku. ČR 167—170. [A stílusztikáról szóló szovjet vita és annak kezdeményező hatása Csehszlovákiában.]

Sabráula, J. — Hampel, Z.: X. mezinárodní kongres románských lingvistiky a filologie. ČMF 235—247. [Beszámoló a X. Nemzetközi Romanisztikai Kongresszusról, Strasbourg 1962.]

Šalínková, M.: Štruktúra textu epikej prózy. Litteraria V. k. 64—84. [Az epikus prózaszöveg strukturális problémái.]

Šteček, J.: K pojmu literárního smernu hladiska historického. SL 334—339. [Az irodalmi irány fogalma történelmi szempontból.]

Závodský, A.: O některých otázkách naší literárněvědné terminologie. (Irodalomtudományi terminológiánk néhány kérdése.) SL 340—348. [A tartalom, a forma, egyes stílusok stb. terminológiája.]

FRANCIAORSZÁG

Bémol, M.: La représentation imagée de l'esprit [A nyelv mint kifejező eszköz — a nyelv és a filozófia, — a nyelv és a pszichológia. A probléma történeti fejlődése.] REst 2. 139—153.

Bolle, L.: Le Poète de Paul Valéry. Cr 182, 577—596. [Valéry esztétikája. Pozitívizmusa. Módszere.]

Fischer, E.: Le réel dans l'art moderne. [Az új valóság és kifejezés módjai — A bemutatás új módszerei — A hasonló problémája — Stílus-e vagy attitűd a realizmus.] NCR 132. 47—59.

Fravens, R.: Esthétique: problèmes et méthodes. [Vannak-e módszerek az esztétikában? — A különböző módszerekről. A történetiség problémája.] REst 1. 12—39.

Jouffroy, J. P.: Réflexions sur un art socialiste. [Esztétikai problémákról] NCR 141. 105—118.

Juin, H.: Le réalisme russe et Maxime Gorki. Cr 181. 509—532. [Az orosz realizmus Gorkij előtt. Miben különbözik Gorkij elődtől, realizmusának lényege.]

Michéle, Z.: Humour et Poésie. Cr 187. 1033—1039. [A költői humor elemzése. A modern humor értelmezése.]

Minquet, P.: L'esthétique sémantique aux U. S. A. REst 1. 43—63.

Missac, P.: La notion de durée dans le théâtre moderne. Cr183/184. 715—732.

Piel, J.: Georges Mounin: Poésie et société. Cr 181. 571—572. [A mai költészet helyzetéről.]

Prévoit, C.: Le nouvel héroïsme dans la littérature soviétique. NCR 133. 54—82.

Saisselin, R. G.: Goût et civilisation [Az esztétika és a történelem.] REst 1. 30—42.

JUGOSZLÁVIA

- Begić, M.*: Zakrčljala nauka. Izraz 12. k. 326—330. [A mai jugoszlávai filológiai kutatásokról.]
- Bugarški, R.*: O nekim pokušajima prevazišlaženja granica konvencionalnog jezika u modernom romanu. Izraz 12. k. 355—377. [A konvencionális nyelvi normák megdöntésének kísérlete a modern regényben.—Kafka, Faulkner, Joyce.]
- Dimić, J.*: Dijalektika psihe i vremena u Bitorovom književnom traganju. (A lélek és az idő dialektikája M. Butor irodalmi kísérletezésében.) Knj XXXV 348—359.
- Focht, J.*: Unutarnji mehanizam aforizma. Izraz 12. k. 13—32. [Az aforizma vizsgálatának módszertana —Az a. mint a filozófia és a művészet összekapcsolása, az a. belső mechanizmusa, az a. megformálása.]
- Glušević, Z.*: Angažovana ili preangazovana literatura. KnjN 172. sz. [Pervić, M. (Politika 1962. ápr. 2.) cikkéről.]
- Glušević, Z.*: Estetičke minijature. Knj XXXV 193—210. [1. Érzéki és elvont kép a költészetben: 2. Az eszszé és a költemény strukturális különbözősége. 3. A regény és a költemény keletkezésükből folyó strukturális különbözősége. 4. A mai képzőművészet szimbolikája és esztétikája.]
- Gustuški, Dr.*: Vreme, stil i muzika. S XVI 459—471. [A zenei stílus kapcsolata a többi művészetekével. I. rész.]

- Jeremić, M. Pr.*: Pripovetka i roman. Izraz 12. k. 264—272. [A regény és a novella műfajáról.]
- Jovanović, J.*: Teorija književnosti u osnovnoj školi. KJ 48—56. [Irodalomelmélet az alapfokú oktatásban.]
- Milošević, N.*: „Don Kihot” i nihilizam. Delo VIII. 814—843. [A nihilista arcképvázlata. — Nihilizmus és irodalom. — A *Don Quijote* pedagógiai és nihilista variánsa.]
- Pervić, M.*: Angažovana književnost epohe. Politika apr. 29. [Az emberiség sorsa iránt intellektuálisan és erkölcsileg elkötelezett irodalom mellett tör lándzsát. V. ö. Glušević, Z.: KnjN 172. n.]
- Pervić, M.*: Kako se sve postaje ždanovac? Delo VIII. 897—911. (Az „elkötelezett” irodalom fogalmának kifejtése, válasz Glušević, Z. bírálatára: KnjN 172. sz.)
- Ranković, M.*: Literatura i muzika. Izraz 12. k. 273—284. [A zene és az irodalom összehasonlító vizsgálatáról.]
- Selenić, Sl.*: Partikularizam drame. Delo VIII. 1487—1494. [Lukács György realizmus-felfogásának bírálatára.]
- Stefanović, P.*: Umjetnost na prekretnici. Knj XXXV 287—294. [Napjaink művészetének sorsdöntő problémáiról.]
- Točanac, V.*: Problemi klasifikacije književnosti. KJ 238—246. [Az epikai műfajok osztályozásának kérdése.]

NÉMET DEMOKRATIKUS KÖZTÁRSASÁG

- Aragon, L.*: Rede in Prag. SF XIV. 922—929. [Az irodalom időszzerű kérdéseiről.]
- Bien, H.*: Zur neuen Qualität des kritischen Realismus in der heutigen norwegischen Literatur. WZGreifswald. 3—4 sz. 226—228.
- Brecht, B.*: Rede über die Widerstandskraft der Vernunft. SF XIV. 663—666.

- Fischer, E.*: Entfremdung, Dekadenz, Realismus. SF XIV. 816—854.
- Lenz, Fr. W.*: Über die Problematik der Echtheitskritik. Alt VIII. 218—228. [Ökori művek kutatásánál.]
- Sartre, J. P.*: Die Abrüstung der Kultur. Rede auf dem Weltfriedenskongress in Moskau. SF XIV. 805—815

NÉMET SZÖVETSÉGI KÖZTÁRSASÁG

- Thiel, M.*: Situation und Chance, Aufriss und Aufgabe einer wissenschaftlichen Ästhetik. StG XV. 706—746.

- Jessen, P.*: Zwei Kapitel einer psychologischen Ästhetik. OL XVII. 3—40.

OLASZORSZÁG

- Bobbio, N.*: Benedetto Croce a dieci anni della morte. Be 6. sz. 621—639. [Croce halálának tizéves évfordulóján kísérlet Croce munkássága jelentőségének felmérésére, hatásának bemutatására.]
- Fedin, K.*: Il realismo puro è un'astrazione. EuLet 13—14. 68—72. [Részletek Irodalmi beszélgetések c., a fiatal írókkal folytatott beszélgetéseiből.]
- Lehmann, John*: Radicalismo intellettuale di ieri e di oggi. EuLet. 18. sz. 14—22. [A harmincas évek idején indult angol írók és a mai fiatalok összehasonlítása — a tegnapi és a mai radikális intellektualizmus.]
- Marconi, P.*: La storia del liberalismo europeo. Contemporaneo, 50/51. 60—94. [Guido De Ruggero „Storia del liberalismo europeo” c. kötete kapcsán a kötetéről és az európai liberalizmus történetéről a XVIII. és XIX. sz.-ban.]
- Mauoris, A.*: Condizione dello scrittore nel mondo contemporaneo. Fle 27. sz. [A Congresso Internazionale degli Autori e Compositori alkalmából tartott előadása.]
- Melli, E.*: I „salut” e l'epistolografia medievale. C 4. sz. 385—399. [„A salut d'amour” irodalomtörténeti, ill. költői műfaj-e?]
- Mercuri, E.*: Idealismo e astrattismo. Contemporaneo, 43. 31—34. [„Az absztrakt a művészetben” problémakör néhány kérdéséről, elsősorban Parante „La pittura astratta e la musica” és Branci „Segno e immagine” c. műveinek ismertetése alapján.]

- Morosini, D.*: Avanguardia e neoavanguardismo. Contemporaneo 55. 40—45. [A festészetben elsősorban.]
- Musolino, R.*: Appunti su una questione estetica marxiana. Contemporaneo 52. 40—48. [A műalkotás helye, helyzete a történelemben.]
- Sacca, A.*: Saggio sulla letteratura italiana attuale. NA 59—60. 101—196. [A marxista szerző a legújabb olasz irodalmat elemzi, a legkülönbözőbb nézetek értékelésével. Elsősorban a művek társadalmi hátterét világítja meg, a műelemezésre nem fordít akkora figyelmet.]
- Salinari, C.*: Le letterature del Ventennio. Contemporaneo 50/51. 48—79. [Az értelmiség szerepe és helyzete a fasiszmus kialakulása, majd megerősödése idején. Az értelmiség demokratikus hagyományai, XIX. század végi megoszlása és a szakítása a demokratikus erőkkel. Szerepe az első világháború után, az 1919-ben megalakult Ronda c. folyóirat jelentősége.]
- 7 domande sulla poesia. NA 55—56. 1—142. [Válságban van-e a költészet? — az „ermetismo” és a reakciója. — Az új tartalom a lírában. — A mai költészet nyelvi problémái. — Miben áll a mai költészet irracionálisizmusa. — A mai költészet kapcsolata a prózával, a regénnyel és esszével. — A költészet kapcsolata a művészetekkel. — A költő helyzete ma. E kérdésekre felel Baldacci, Bertolucci, Caproni, Devoto, Forti, Leonetti, Luzi, Montale, Pagliarani, Pasolini, Pignotti, Sereni, Solmi, Vivaldi és Zolla.]

IRODALOMTÖRTÉNETI REPERTÓRIUM

1961

GERMÁN NYELVŰ IRODALMAK

ANGOL IRODALOM

Általában

1. *Antonini, M.*: Letteratura australiana. C 722—730.
2. *Berweiler, M.*: Le Théâtre en Angleterre. RP 4. 114—126.
3. *Bloom, E. A.*: Neoclassic „Paper Wars” for a Free Press. MLR 481—496.
4. *Brown, A.*: Studies in Elizabethan and Jacobean Drama Since 1900. ShS 1—14.
5. *Coltmer, R. G.*: The Meditation on Death and its Appearance in Metaphysical Poetry. NeOP 323—333.
6. *Ganzel, D.*: Patent Wrongs and Patent Theatres: Drama and the Law in the Early Nineteenth Century. PMLA 384—396.
7. *Gregorovič, M.*: Rozbnevaní mladí muži a ich novšie diela. (Dühös fiatal emberek és újabb műveik.) SP 3. sz. 71—75.
8. *Guberina, P.*: Structure poétique de la poésie noire d'expression anglaise en Amérique. SRAZ 12. 53—78.
9. *Исааева, В.*: Гибель богов. (Заметки о современном английском романе.) LG 67. sz.
10. *[Kettle, A.] Kettle, A.*: Поиски пути. (Заметки о современной английской литературе.) IL 8. sz. 182—188.
11. *Kluth, K.*: Audiatur et altera pars. (Zum englischen Frauenroman der Gegenwart.) WZGreifswald 253—261.
12. *McCann, E.*: Oxymora in Spanish Mystics and English Metaphysical Writers. CL 16—25.
13. *Macrodonato, A.*: La Critique Classique Anglaise et la Fonction de la Tragédie (1600—1720). ÉA 10—24.
14. *Рубин, В.*: Авторы с преимуществами. LG 10. sz.
15. *Salmon, P.*: The Wild Man in „Iwein” and Medieval Descriptive Technique. MLR 520—528.
16. *Schoenbaum, S.*: Internal Evidence and the Attribution of Elizabethan Plays. BNYPL 102—124.
17. *Serhase, G.*: Zur Frage des kulturellen Erbes in der englischen Literatur. WZLeipzig 42—44.
18. *Siegmund-Schultze, D.*: Zur englandkundlichen Literatur in Deutschland. ZfA 154—187.
19. *Stamenković, V.*: Antiszenimentalna drama ili racionalna perspektiva u dramskim delima. Dž. B. Šoa. Knj. 33 k. 343—354. (Antiszenimentális dráma vagy racionalis távlat?)
20. *Wolff, E.*: Englische Literatur im 18. Jahrhundert. Ein Forschungsbericht. (1950—1960) DVjs 280—297. Id még francia 75, 196, orosz 153, 310.

Angol irodalom Chaucer előtt

21. *Benson, L. D.*: The Sources of the Beheading Episode in Sir Gawain and the Green Knight. MP 1—12.
22. *Bloomfield, M. W.*: Sir Gawain and the Green Knight: An Appraisal. PLMA 7—19.
23. *Cross, J. E.*: On the Genre of The Wanderer. NeOP 63—75.
24. *Diamond, R. E.*: Theme as ornament in Anglo-Saxon Poetry. PMLA 461—468.
25. *Einarsson, S.*: Beowulfian Place Names in East Iceland. MLN 385—92.
26. *Elliot, W. V.*: Form and Image in the Old English Lyrics. EC 1—9.
27. *Irving Jr, E. B.*: The Heroic in the Battle of Maldon. SPH 457—467.
28. *Malone, K.*: Caedmon and English Poetry. MLN 193—195.
29. *Maximilianus, P.*: Waer werd oprechter trouw... NeOP 151—166.
30. *Tanlich, J.*: Beowulf and Old English Verse Rhythm. RES 341—351.
31. *Whallon, W.*: The Diction of Beowulf. PLMA 309—319.

Egyes szerzők

- ADDISON
32. *Kenney, W.*: Addison, Johnson, and the „Energetic” Style. StN 103—114.
 33. *Marsh, R.*: Akenside and Addison: The problem of Ideational Debt. MP 36—48.
- ARNOLD, M.
34. *Conklin, M. B. S.*: Matthew Arnold and the Daily Telegraph. RES 173—179.
 35. *Lubell, A. J.*: Matthew Arnold: Between Two Worlds. MLQ 248—263.
 36. *Williamson, E. L. Jr.*: Significant Points of Comparison Between the Biblical Criticism of Thomas and Matthew Arnold. PMLA 539—543.
- AUDEN
37. *Bluestone, M.*: The iconographic Sources of Auden's „Musée des Beaux Arts”. MLN 331—36.
- AUSTEN
38. *Lutz, W.*: The Loiterer: A Reflection of Jane Austen's Early Environment. RES 251—261.
- BECKETT
39. *Cohn, R.*: Watt in the Light of The Castle. CL 154—166.
 40. *Cohn, R.*: Samuel Beckett Self-translator. PMLA 613—621.
 41. *Iser, W.*: Samuel Becketts dramatische Sprache. GRM 451—467.
- BELLOW
42. *Arnason, C.*: Le Roman Africain de Saul Bellow: Henderson The Rain King. ÉA 25—35.
- BLAKE
43. *Gleekner, R. F.*: William Blake and the Human Abstract. PMLA 373—379.
 44. *Hirsch, E. D. Jr.*: The Two Blakes. RES 373—390.
 45. *Kirschbaum, L.*: Blake's The Fly. (With a Postscript by F. W. Benson). EC 154—163.
 46. *Vickers, J. B.*: William Blake and Eudora Welty's „Death of a Salesman”. MLN 625—632.
- BOSWELL
47. *Hamilton, H. W.*: Boswell's Suppression of a Paragraph in Rambler 60. MLN 218—20.
 48. *Stewart, M. M.*: Boswell's Denominational Dilemma. PMLA 503—511.
- BRENNAN
49. *Mortier, P.*: The Verse of Christopher Brennan. Cr 166—68.
- BRONTË, E.
50. *Marshall, W. H.*: The Self, the World, and the Structure of Jane Eyre. RLV 410—425.
- BROWNING
51. *Wasserman, G. R.*: The Meaning of Browning's Ring-Figure. MLN 420—426.
- BURNS
52. *Morton, R.*: Narrative Irony in Robert Burns's Tam O'Shanter. MLQ 12—20.
 53. *Werkmeister, L.*: Some Account of Robert Burns and the London Newspapers With special reference to the Spurious Star. (1789) BNYPL 483—504.
- BUTLER
54. *Schlösser, A.*: Der viktorianische Gulliver. Betrachtungen über Samuel Butlers Erewhon und Erewhon Revisited. ZfA 117—138.
- BYRON
55. *Marshall, W. H.*: A Reading of Byron's Mazeppa. MLN 120—24.
 56. *Marshall, W. H.*: The Accretive Structure of Byron's „The Giaour”. MLN 302—309.
 57. *Rutherford, A.*: The Influence of Hobbhouse on Childe Harold's Pilgrimage, Canto IV. RES 381—397.

CAMPION

58. Davis, W. R. : A Note on Accent and Quantity in A Booke of Ayres. MLQ 32—36.

CARLYLE

59. Sanders, C. R. : Carlyle and Tennyson. PMLA 82—97.
60. Sneed, J. W. : Carlyles Jean-Paul-Übersetzung. DVjs 262—279.

CHAPMAN

61. Ingledeu, J. E. : The Date of Composition of Chapman's Caesar and Pompey. RES 144—159.
62. Schwartz, E. : A Neglected Play by Chapman. SPH 140—159.

CHAUCER

63. Baugh, A. C.—Donaldson, E. T. : Chaucer's Troilus, IV. 1585 A Biblical Allusion? MLN 1—5.
64. Beichner, C. S. C., P. : The Grain of Paradise. Sp 302—307.
65. Benson, L. D. : Chaucer's Historical Present, its Meaning and Uses. ES 5—17.
66. Bervinton, D. M. : The Obtuse Narrator in Chaucer's House of Fame. Sp 288—298.
67. Bonjour, A. : Aspects of Chaucer's Irony in „The Friar's Tale". EC 121—127.
68. Borthwick, F. C. S. P. : Antigone's Song as „Mirour" in Chaucer's Troilus and Criseyde. MLQ 227—235.
69. Bronson, B. H. : Afterthoughts on the Merchant's Tale SPH 583—96.
70. Brosnahan, L. : Does the Nun's Priest's Epilogue Contain a Link? SPH 468—82.
71. Herz, J. : The Canon's Yeoman's Prologue and Tale. MP 231—237.
72. Longo, J. A. : The Double Time Scheme in Book II of Chaucer's Troilus and Criseyde. MLQ 37—40.
73. McCall, J. P. : Chaucer's May 3. MLN 201—205.
74. Renoir, A. : Criseyde's Two Half Lovers. OL 239—255.
75. Schaer, C. : A postscript to Chaucer Studies. ES 153—156.
76. Silverstein, T. : Wife of Bath and the Rhetoric of Enchantment; or, How To Make a Hero See in the Dark. MP 153—173.
77. Steadman, J. M. : Chaucer's „Desert of Lyhye," Venus, and Jove (The hous of fame, 486—87). MLN 196—201.
78. Steadman, J. M. : Chaucer's Thirty Pilgrims and Activa Vita. Neop 224—230.

CIARDI

79. Southworth, J. G. : The Poetry of John Ciardi. EJ 583—590.

COLERIDGE

80. Bouslog, C. S. : Coleridge's Marginalia in the Sara Hutchinson Copy of *Remorse*. BNYPL 333—341.
81. Erdman, D. V. : Lost Poems Found: The Cooperative Pursuit and Recapture of an Escaped Coleridge „Sonnet" of 72 Lines. BNYPL 249—271.
82. Marshall, W. H. : The Structure of Coleridge's „The Eolian Harp". MLN 229—232.
83. Stuart, J. A. : Augustine and „The Ancient Mariner". MLN 116—120.
84. Wilcox, S. C. : The Arguments and Motto of the Ancient Mariner. MLQ 264—268.
85. Woodring, C. R. : Two Prompt Copies of Coleridge's *Remorse*. BNYPL 229—235.

COLLINS, WILKIE

86. Corrigan, B. : Antonio Fogazzaro And Wilkie Collins. CL 39—51.

COLLINS, WILLIAM

87. Brown, M. E. : On William Collins' Ode to Evening. EC 136—153.

CONRAD

88. Tillyard, E. M. W. : The Secret Agent Reconsidered. EC 309—318.
89. Vidan, J. : Rehearsal for „Nostromo" (Conrad's Share in *Romance*). SRAZ 12. 9—16. I. móg angol 291.

DEFEOE

90. Béranger, J. : Defoe Pamphlétaire 1716—1720. EA 97—106.
91. Jack, J. H. : A New Voyage round the World: Defoe's Roman à Thèse. HLQ 323—336.
92. Martin, T. : The Unity of Moll Flanders. MLQ 115—124.

93. Novak, M. E. : Robinson Crusoe's Fear and the Search for Natural Man. MP 238—245.

94. Novak, M. E. : Colonel Jack's „Thieving Roguing" Trade to Mexico and Defoe's Attack on Economic Individualism. HLQ 349—53.

DICKENS

95. Collins, P. A. W. : Queen Mab's Chariot among the Steam Engines: Dickens and „Fancy". ES 78—90.
96. Kettle, A. : Dickens and the Popular Tradition. ZfA 229—252.

DONNE

97. Allen, D. C. : Donne and the Ship Metaphor. MLN 308—312.
98. Clements, A. L. : Donne Holy Sonnet XIV. MLN 484—489.
99. Fleissner, R. F. : Donne and Dante: The Compass Figure Reinterpreted. MNL 315—320.
100. Mueller, W. R. : Donne's Adulterous Female Town. MLN 312—314.

DRYDEN

101. Ball, A. : Charles II: Dryden's Christian Hero. MP 25—35.
102. Brown, D. D. : John Tillotson's Revisions and Dryden's „Talent for English Prose". RES 24—39.
103. Cook, R. I. : Dryden's Absalom and Achitophel and Swift's Political Tracts, 1710—1714. HLQ 345—348.
104. Enslie, McD. : Dryden's Couplets: Wit and Conversation. EC 264—73.
105. Fujimura, T. H. : Dryden's Religio Laici: An Anglican Poem. PMLA 205—217.
106. Mc Fadden, G. : Dryden's „Most barren period" and Milton. HLQ 283—296.
107. Tanner, J. E. : The Messianic Image in Mac Flecknoe. MLN 220—23.
108. Ricks, C. : Dryden's Absalom. EC 273—89.

ELIOT

109. Fluchere, H. : Un théâtre poétique intérieur. CS 359. sz. 33—44.
110. Thomas, H. : Le Théâtre dans l'Oeuvre de T. S. Eliot. NRF 97. sz. 30—40.

FIELDING

111. Coley, W. B. : Henry Fielding's „Lost" Law Book. MLN 408—413.
112. Jones, B. P. : Was There a Temporary Suppression of Tom Jones in France? MLN 495—498.
113. Pujman, P. : Na spisy Henryho Fieldinga (Henry Fielding írásai felelt). LN 46. sz. 5.

FLETCHER

114. Ludwin, R. M. : The Reputation of Ford Madox Ford. PMLA 544—551.

FORSTER

115. Shusterman, D. : The Curious Case of Professor Godbole: A Passage to India Re-examined. PMLA 426—435.

GODWIN

116. Marken, J. W. : William Godwin and the Political Herald and Review. BNYPL 517—533.

GOLDSMITH

117. Golden, M. : The Time of Writing of the Vicar of Wakefield. BNYPL 442—450.

GRAVES

118. Enright, D. J. : Robert Graves and the Decline of Modernism. EC 319—337.

GREENE

119. Antonini, G. : Suggestivi problemi de fede nell'ultime Graham Greene. Fle. 15. sz.
120. Kernode, F. : Mr Greene's Eggs and Crosses. En 4. sz. 69—75.

GREVILLE

121. Morris, I. : The Tragic Vision of Fulke Greville. ShS 60—75.

HARDY

122. Clifford, E. : The Impressionistic View of History in The Dynasts. MLQ 21—31.
123. Smart, A. : Pictorial Imagery in the Novels of Thomas Hardy. RES 262—280.

HAZLITT

124. Sikes, H. M. : Hazlitt, The London Magazine, and the „Anonymous Reviewer". BNYPL 159—174.

- HENRYSON
125. Duncan, D.: Henryson's Testament of Cresseid. EC 128—135.
126. Harth, S.: Henryson Reinterpreted? EC 471—480.
- HERRICK
127. Spitzer, I.: Herrick's „Delight in Disorder". MLN 209—214.
- HEYWOOD
128. Grivélet, M.: The Simplicity of Thomas Heywood. ShS 56—65.
- HOPKINS
129. Miller, J.: „Orion" in „The Wreck of the Deutschland". MLN 509—514.
130. Zelocchi, R.: La „barbarica bellezza" di Gerard Manley Hopkins. C 461—472.
- JOHNSON
131. Chapin, C. F.: Johnson's Prayer for Kitty Chambers. MLN 216—218. I. ang. 32.
- JONSON
132. Ricks, C.: Sejanus and Dismemberment. MLN 301—308. I. még angol 221.
- JOYCE
133. Berry, B. J.: „Ulisse" el il vicolo cieco dell' individualismo. Contemporanea, 33. 23—34.
134. Cecchi, E.: Una letterina inedita di Joyce. EuLet 11. 7—8.
135. Flora, F.: Da un saggia sull' „Ulysses" di Joyce. LetMod. 149—178.
136. Noon, W. T.: James Joyce: Unfacts, Fiction, and Facts. PMLA 254—276.
137. Prescott, J.: Homage to James Joyce. LetMod. 792—793. I. még francia 95.
138. Tarlo, H.: Sull' „Ulysses" il prima guidizio italiana: 1923. EuLet 11. sz. 9—12.
139. Ziolkowski, T.: James Joyce's Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa. DVjs 594—616. I. még angol 148, amerikai 74.
- KEATS
140. Scarfe, F.: Keats's Use of the Negative. EA 1. sz. 1—9.
141. Stillinger, J.: The Hoodwinking of Madeline: Scepticism in „The Eve of St. Agnes." SPh 533—553.
- KIPLING
142. Bodelsen, C. A.: Two Enigmatic Kipling Stories. An Interpretation of „The Prophet and the Country" and „Mrs. Bathurst". OL 3—26.
143. Bodelsen, C. A.: Kipling and the Helots. ES 351—357.
- LAWRENCE
144. Arnold, A.: D. H. Lawrence and Thomas Mann. OL 33—38.
145. De Michelis, E.: Lawrence in versi. LetMod. 232—244.
146. Goldberg, S. L.: The Rainbow: Fiddle-Bow and Sand. EC 418—434.
147. Kettle, A.: Our Morals and Lady C. MT 123—125.
148. Knight, W.: Lawrence Joyce and Powys. EC 493—517.
149. Sharpe, M. C.: The Genesis of D. H. Lawrence's The Trespasser. EC 34—39.
150. Welch, C.: Black Magic, White Lies. En 2. sz. 75—79.
151. Williams, R.: The Law and Literary Merit. En 4. sz. 66—69.
152. Wright, R.: Lawrence's Non-Human Analogues. MLN 426—432.
- LELAND
153. Hutton, J.: John Leland's Laudatio Pacis. SPh 616—626.
- LODGE
154. Horndt, J.: Spisovatelské počátky Thomase Lodge (Thomas Lodge frői működésének kezdetei). CMF 163—206.
- LYDGATE
155. Renoir, A.: Attitudes Toward Women in Lydgate's Poetry. ES 1—14.
156. Renoir, A.: The Immediate Source of Lydgate's „Siege of Thebes." 86—95.
- LYLY
1. angol 230.
- MARLOWE
157. Brooke, N.: Marlowe as Provocative Agent in Shakespeare's Early Plays. ShS 34—44.
158. Střibný Z.: Christopher Marlowe (1564—1593). CMF 1—25.
- MARVELL
159. Rosstrig, M.-S.: „Upon Appleton House" and the Universal History of Man. ES 339—351.
160. Schmitter, D. M.—Lecouis, P.: The Cartography of „The Definition of Love". RES 49—54.
161. Syfret, R. H.: Marvell's „Horatian Ode". RES 160—172.
162. Vortriede, W.: Ein Gedicht von Andrew Marvell. DNR 888—871.
163. Wallace, J. M.: Marvell's „Lusty Mate" and the Ship of the Commonwealth. MLN 106—110.
164. Williamson, G.: The Context of Marvell's „Hortus" and „Garden". MLN 590—598.
- MASSINGER
165. Gibson, C. A.: Massinger's Use of his Sources for „The Roman Actor". AUMLA 60—72.
- MEREDITH
166. Захаров, В.: Эстетические взгляды Джорджа Мередита в свете его философской доктрины. VLU 8. sz. 106—121.
- MIDDLETON
167. Cope, J. J.: The Date of Middleton's „Women Beware Women". MLN 295—300.
168. Ricks, C.: Word-Play in Women Beware Women. RES 238—250.
- MILTON
169. Allen, D. C.: Milton and the Love of Angels. MLN 489—490.
170. Athos, J.: The Realms of Being in the Epilogue of Comus. MLN 321—324.
171. Beck, R.: Milton and the Spirit of his Age. ES 288—300.
172. Cox, L. S.: The „Ev'ning Dragon" in Samson Agonistes: A Reappraisal. MLN 577—584.
173. Freedman, M.: Milton and Dryden on Rhyme. HLQ 337—344.
174. Gossman, A.—Whiting, W. G.: Milton's First Sonnet on his Blindness. RES 364—370.
175. Huckabay, C.: Satan and the Narrative Structure of „Paradise Lost". StN 96—102.
176. Huntley, F. L.: Milton Studies in Japan. CL 97—113.
177. Kelley, M.: Milton and the Nameless Discourse Written at Delft. MLN 214—216.
178. Lewalski, B.: Milton on Learning and the Learned-Ministry Controversy. HLQ 267—281.
179. Lloyd, M.: The Two Worlds of „Lycidas". EC 390—402.
180. Manley, F.: Moloch on Demonic Motion. MLN 110—116.
181. Manley, F.: Milton and the Beasts of the Field. MLN 398—403.
182. Maresca, T. E.: The Latona Myth in Milton's Sonnet XII. MLN 491—494.
183. Marilla, E. L.: Milton's „Paradise of Fools". ES 159—164.
184. Marshall, W. H.: Paradise Lost: Felix Culpa and the Problem of Structure. MLN 15—20.
185. Shawcross, J. T.: The Chronology of Milton's Major Poems. PMLA 345—358.
186. Tate, E.: Milton's „L'Allegro" and „Il Penseroso" — Balance, Progression or Dichotomy? MLN 585—590.
187. Wheeler, T.: Milton's Twenty-Third Sonnet. SPh 510—515.
188. Whiting, G. W.: — Gossman, A. Siloa's Brook, The Pool of Siloa, and Milton's Muse. SPh 193—205. I. még angol 216.
- MOORE
189. Blissett, W. F.: George Moore and Literary Wagnerism. CL 52—71.
- MORE
190. Pineas, R.: Thomas More's Use of Humour as a Weapon of Religious Controversy. SPh 97—114.
- MUNDAY
191. Wright, C. T.: Anthony Munday, „Edward" Spenser, and E. K. PMLA 34—39. I. még angol 240.
- MURDOCH
192. Meidner, O.: Reviewer's Bane: A Study of Iris Murdoch's The Flight from the Enchanter. EC 435—447.

- NASHE
193. *Harlow, C. G.* : Thomas Nashe, Robert Cotton the Antiquary, and The Terrors of the Night. RES 7—23
- O'CASEY
194. *Abirachet, R.* : Deux pièces de Sean O'Casey. Ét 6. sz. 382—387.
195. *Балашиха, П.* : Единство лирического и эпического. (О художественном новаторстве Шона О'Кейси.) ИЛ 3. sz. 214—221.
196. *Habart, M.* : Sean O'Casey, théâtre et réalité. NCr 127. sz. 71—82.
- PEELE I. amerikai 48.
- PHILLIPS
197. *Golding, S.* : The Sources of the Theatrum Poetarum. PMLA 48—53.
- POPE
198. *Adler, J. A.* : Pope and the Rules of Prosody. PMLA 218—226.
199. *Edwards, Jr. T. R.* : 'Reconcil'd Extremes' Pope's Epistle to Bathurst. EC 290-308.
200. *Hauser, D. R.* : Medea's Strain and Hermes' Wand Pope's Use of Mythology. MLN 224—229.
- RAINE
201. The Primitive Element in the Poetry of Kathleen Raine. ES 15—20.
- ROGERS
202. *Hale, J. R.* : Samuel Rogers the Perfectionist. HLQ 61—67.
- ROWE
203. *Schwarz, A.* : An Example of Eighteenth-Century Pathetic Tragedy: Rowe's Jane Shore. MLQ 236—247.
- SANDFORD
204. *Ross, R. H. Jr.* : Samuel Sandford: Villain from Necessity. PMLA 367—372.
- SHAKESPEARE
205. *Adams, J. F.* : All's Well: The Paradox of Procreation. ShQ 261—270.
206. *Auden, W. H.* : The Alienated City. Reflections on Othello. En 2. sz. 3—14.
207. *Barrett, D.* : 'Take Him for All in All'. NeuM 164—168.
208. *Bertram, P.* : The Date of The Two Noble Kinsmen. ShQ 21—32.
209. *Brown, F. W.* : Shakespeare and Gielgud, Co-Authors of Men. ShQ 132—138.
210. *Couchman, G. W.* : Antony and Cleopatra and the Subjective Convention. PMLA 420—425.
211. *Daniels, F. Q.* : Order and Confusion in Troilus and Cressida I. iii. ShQ 285—292.
212. *Dean, L. F.* : Julius Caesar and Modern Criticism. EJ 451—456.
213. *Dickinson, H.* : The Reformation of Prince Hal. ShQ 33—46.
214. *Finkelstein, D.* : On Updating Shakespeare. M. 7. sz. 21—32., 8. sz. 35—42.
215. *Fleissner, R. F.* : Falstaff's Green Sickness unto Death. ShQ 46—55.
216. *Gupta, R. K.* : Milton on Shakespeare. ShS 98—101.
217. *Guhke, K. S.* : Shakespeare — Manuskripte auf Oak Island? GRM 117—119.
218. *Harcourt, J. B.* : „I Pray You, Remember the Porter." ShQ 393—402.
219. *Hawkes, T.* : Jago's Use of Reason. SPH 160—169.
220. *Honigmann, E. A. J.* : Timon of Athens. ShQ 3—20.
221. *Howarth, H.* : Shakespeare's Gentleness. ShS 90—97.
222. *Jenkins, H.* : The Tragedy of Revenge in Shakespeare and Webster. ShS 45—55.
223. *Jorgensen, P. A.* : The „Dastardly Treachery" of Prince John of Lancaster. PMLA 488—492.
224. *Joseph, M.* : Discerning the Ghost in Hamlet. PMLA 493—502.
225. *Jost, W.* : Stilkrise der deutschen Shakespeare-Übersetzung. DVjs 1—43.
226. *Sylvan, G.* : The setting of Measure for Measure. RLC 1. sz. 25—39.
227. *Kaula, D.* : Will and Reason in Troilus and Cressida. ShQ 271—284.
228. *Main, W. W.* : Character Amalgams in Shakespeare's Troilus and Cressida. SPH 170—178.
229. *Markels, J.* : The Spectacle of Deterioration: Macbeth and the „Manner" of Tragic Imitation. ShQ 293—304.
230. *Mincoff, M.* : Shakespeare and Lyly. ShS 15—24.
231. *Mincoff, M.* : Henry VIII. and Fletcher. ShQ 239—260.
232. *Mincoff, M.* : Henry VI Part III and The True Tragedy. ES 280—288.
233. *Muir, K.* : The Imagery of „Antony and Cleopatra." KWN 250—264.
234. *Philias, P. G.* : The Medieval in Richard II. ShQ 305—310.
235. *Price, G. R.* : Henry V and Germanicus. ShQ 57—60.
236. *Reno, R. H.* : Hamlet's Quintessence of Dust. ShQ 107—113.
237. *Ross, L. J.* : The Use of a „Fit-Up" Booth in Othello. ShQ 359—370.
238. *Rouda, F. H.* : Coriolanus — A Tragedy of Youth. ShQ 103—106.
239. *Seltzer, D.* : „Their Tragic Scene": The Phoenix and Turtle and Shakespeare's Love Tragedies. ShQ 91—101.
240. *Shapiro, I. A.* : Shakespeare and Mundy. ShS 25—33.
241. *Siegel, P. N.* : Christianity and the Religion of Love in Romeo and Juliet. ShQ 371—392.
242. *Stroup, T. B.* : Cordelia and the Fool. ShQ 127—132.
243. *Sonthal, R.* : Measure for Measure and the Protestant Ethic. EC 10—33.
244. *Spencer, T. J. B.* : Shakespeare v. The Rest: The Old Controversy. ShS 76—89.
245. *Самарин, Р.* : Наша близость к Шекспиру. IAN 6. sz. 490—497.
246. *Torbarina, J.* : The „Nakedness" of the Shakespearean Tragic Hero. SRAZ 3—7.
247. *Unnerer, O.* : An Unrecorded Elizabethan Performance of Titus Andronicus. ShS 102—109.
248. *Walley, H. R.* : The Rape of Lucrece and Shakespearean Tragedy. PMLA 480—487.
249. *Walter, F.* : Quoting Shakespeare in German. On the Splendours and Miseries of Translation (I). En 57—60.
250. *Wells, S.* : Tom O'Bedlam's Song and King Lear. ShQ 311—316.
251. *Williams, P. Jr.* : Mistakes in Twelfth Night and Their Resolution: A Study in Some Relationship of Plot and Theme. PMLA 193—199.
- SHAW
252. *Чернявська, С.* : Сатиричні засоби Б. Шоу-драматурга. Rad L 3. sz. 76—85.
253. *Майский, И.* : Бернард Шоу. (Встречи и разговоры.) NM I. sz. 208—224.
254. *Stanton, S. S.* : Shaw's Debt to Scribe. PMLA 575—585.
- SHELLEY
255. *Hutchens, E. N.* : Cold and Heat in Adonais. MLN 124—126.
256. *Marshall, W. H.* : The Father-Child Symbolism in Prometheus Unbound. MLQ 41—45.
257. *Matthews, G. M.* : Shelley and Jane Williams. RES 40—48.
258. *Ranald, M. L.*—*Ranald, R. A.* : Shelley's Magus Zoroaster and the Image of the Doppelgänger. MLN 7—12.
- SHERIDAN
259. *Jackson, J. R. de J.* : The Importance of Witty Dialogue in The School for Scandal. MLN 601—607.
- SMART
260. *Lonsdale, R.* : Christopher Smart's First Publication in English. RES 402—404.
261. *Parish, C.* : Christopher Smart's Knowledge of Hebrew. SPH 516—532.
- SNOW
262. *Finkelstein, S.* : The Art and Science of C. P. Snow. M 9. sz. 31—57.
- SPENSER
263. *Baker, D.* : The Accuracy of Spenser's Letter to Raleigh. MLN 103—104.
264. *Bryan, R. A.* : Spenser and the Death of Arius. MLN 104—106.
265. *Evans, M.* : Platonic Allegory in The Faerie Queene. RES. 132—143.
266. *Fowler, A. D. S.* : The Image of Mortality: The Faerie Queene, II. I—II. HLQ 91—110.

267. *Fox, R. C.* : Temperance and the Seven Deadly Sins in *The Faerie Queene*, Book II. RES 1—3.
268. *Guth, H. P.* : Allegorical Implications of Artifice in Spenser's *Faerie Queene*. PMLA 474—479.
269. *Lewis, G. S.* : Neoplatonism in the Poetry of Spenser. EA 107—116.
270. *McLane, P. E.* : „Private Personage Unknowne” of Spenser's Letter to Harvey. MLN 5—7.
271. *McLane, P. E. Ó.* : Spenser's Chlois: The Countess of Derby. HLQ 145—150.
272. *Osgood, C. G.* : Epithalamion and Prothalamion: „And they echo ring”. MLN 205—208.
273. *Roche, T. P. Jr.* : The Challenge to Chastity: Britomart at the House of Busyrane. PMLA 340—344.
274. *Steadman, J. M.* : Spenser's Error and the Renaissance Allegorical Tradition. NeuM 22—38.
275. *Williams, J. M.* : A Possible Source for Spenser's *Labryde*. MLN 481—484.
- STERNE
276. *Curtis, L. P.* : New Light on Sterne. MLN 498—501.
- STUBBES
277. *Pearson, T. P.* : The Composition and Development of Phillip Stubbes's *Anatomie of Abuses*. MLR 321—332.
- SURREY
278. *Ridley, F. H.* : Surrey's Debt to Gawin Douglas. PMLA 25—33.
- SWIFT
279. *Mayhew, G. P.* : Swift's Notes for His *The History of the Four Last Years*. Book IV. HLQ 311—322.
- SWINBURNE
280. *Hargreaves, H. A.* : Swinburne's Greer Plays and God, „The Supreme Evil”. MLN 607—616.
- TENNYSON
281. *Kendal, J. L.* : A Neglected Theme in Tennyson's in Memoriam. MLN 414—420. I. még angol 60
- THACKERAY
282. *Davies, P. G.* : The Miscegenation Theme in the Works of Thackeray. MLN 326—331.
283. *Marshall, W. H.* : Dramatic Irony in Henry Esmond. RLV 35—42.
- THOMAS
284. *Maud, R. N.* : Dylan Thomas' Collected Poems. Chronology of Composition. PMLA 292—297.
- TRAHERNE
285. *Owen, C. A.* : The Authorship of the „Meditations on the Six Days of Creation” and the „Meditations and Devotions on the Life of Christ”. MLR 1—12.
286. *Wahl, J.* : Thomas Traherne. EA 117—123.
- VAUGHAN
287. *Olson, P. A.* : Vaughan's *The World: The Pattern of Meaning and Tradition*. CL 26—32.
288. *Rudrum, A. W.* : Henry Vaughan's „The Book”: A Hermetic Poem. AUMLA 161—166.
289. *Simmmonds, J. D.* : The Publication of „*Olor Iscanus*”. MLN 404—408.
- WALTON
290. *Manley, F.* : Walton's Angler and Donne: A Probable Allusion. MLN 13—15.
- WOOLF
291. *Beker, M.* : Virginia Woolf's Appraisal of Joseph Conrad. SRAZ 17—22.
- WORDSWORTH
292. *Hartman, G. H.* : Wordsworth's Descriptive Sketches and the Growth of a Poet's Mind. PMLA 519—527.
293. *Noyes, R.* : Wordsworth and the Copyright Act of 1842: Addendum. PMLA 380—383.
294. *Shaver, C. L.* : Wordsworth's Vaudracour and Wilkinson's *The Wanderer*. RES 55—57.
- WYATT
295. *Gerard, A. S.—Hainsworth, J. D.* : Wyatt's „They Fle From Me”. EC 359—368.
- YEATS
296. *Bradford, C.* : The Order of Yeats' Last Poems. MLN 515—16.
297. *Fréchet, R.* : L'Étude de Yeats: Textes, Jugement et Eclaircissements. EA 36—47.
298. *Martin, G.* : Fine Manners, Liberal Speech: A Note on the Public Poetry of W. B. Yeats. EC 40—59.
299. *Ure, P.* : Yeats', *Deirdre*. ES 218—230.
300. *Ure, P.* : Yeats's Hero-Fool in the Herne's Egg. HLQ 125—136.
301. *Whitaker, T. R.* : Yeats's „Dove or Swan”. PMLA 121—132.

AMERIKAI IRODALOM

Általában

1. —: Articles on American Literature Appearing in current Periodicals. AL 516—538.
2. *Barnes, L. L.* : The Civil War and Song. M 9. sz. 16—27.
3. *Bonofsky, Ph.* : The Background to American Progressive Literature. ZfA 253—260.
4. *Brüning, E.* : The Holy Barbarians. ZfA 261—271.
5. *Brüning, E.* : Die amerikanische Arbeitertheaterbewegung der 30er Jahre. ZfA 341—409.
6. *Flanagan, J. T.* : American Literature comes of age. RLV 24—35.
7. *Hasan, I. H.* : La victime: Représentation du mal dans le roman américain d'aujourd'hui. RLM 60—62. sz. 17—33.
8. *Елистратова, А.* : Трагедия молодого поколения. (Молодежь в американском романе.) NM 10. sz. 246—256.
9. *Lydenberg, J.* : American Novelists in Search for a Lost World. RLV 306—321.
10. *McCarthy, M.* : Americans, Realists, Playwrights. En 1. sz. 24—31.
11. *McElderry, M. K.* : „A Few Men and Women”: An Editor's Thoughts on Chloren's Book Publishing. BNYPL 505—516.
12. *Неделин, В.* : «Возлюбившие войну» и их жертвы. IL 7. sz. 171—184.
13. *Ng, R. B.* : Le roman américain contemporain. RLM 60—62. sz. 3—16.
14. *Орлова, Р.* : «Коренится в самой человечности»... (О путях развития американского романа.) VL 8. sz. 97—123.
15. *Price, M.* : The Novel: Artifice and Experience. YR 152—158.

16. *Rizzardi, A.* : Rassegne di letteratura angloamericana. LetMod 626—628.
17. *Shulman, M.* : American Humor: Its Cause and Cure. YR 119—124.
18. *Слазов, А.* : За «аутсайдыра» в американската литература. (Az „outsider” az amerikai irodalomban.) LM 2. sz. 80—96.
19. *Тузушеса, М.* : Американская трагедия 1960 года. VL 6. sz. 195—201.
20. *Wolfson, H. A.* : The Twice-revealed Averroes. Sp. 373—392.
21. *Zink, E.* : Jadán pogled na izopštenu generaciju. LMS 388. k. 463—478. [„Beat generation”] I. még angol 8, német 42

Egyes szerzők

- BURK
22. *Shulman, J. I.* : John Daly Burk, Playwright of Libertarianism from 1796—1807. BNYPL 451—463.
- CAPOTE, T.
23. *Hasan, I. H.* : Truman Capote: Rêverie et cauchemar de Narcisse. RLM 60—62. sz. 34—71.
- COOPER
24. *Zoellner, R. H.* : Conceptual Ambivalence in Cooper's *Leatherstocking*. AL XXXI. 397—420.
- DICKINSON
25. *Murciaux, C.* : Emily Dickinson. CS 276—289.
- DOS PASSOS
26. *Astre, G. A.* : Thèmes et structures dans l'oeuvre de John Dos Passos (suite). RLM 60—62. sz. 73—200.
27. *Gelfant, B. H.* : The Search for Identity in the Novels of John Dos Passos. PMLA 133—149.

- DU BOIS
28. *Finkelstein, S.*: W. E. B. Du Bois' Trilogy: A Literary Triumph. M 10. sz. 6—17.
- EMERSON
29. *Englekirk, J. E.*: Notes on Emerson in Latin America. PMLA 227—232.
30. *Kleinfield, B. L.*: The Structure of Emerson's Death. BNYPL 47—64.
- FAULKNER
31. *Backman, M.*: The Wilderness and the Negro in Faulkner's „The Bear”. PMLA 595—600.
32. *Barucca, P.*: Faulkner e i negri. Fie 152.
33. *Buckley, G. T.*: Is Oxford the Original of Jefferson in William Faulkner's Novels? PMLA 447—454.
34. *Kahn, L. W.*: William Faulkner — das Romanwerk des Dichters als geistige Antwort an unsere Zeit. U 1307—1318.
35. [Lawson, J. H.] Джон Говард Лоусон: Уильям Фолкнер. IL 9. sz. 178—186.
- FEARING
36. —: *Kenneth Fearing*: 1902—1961. M. 8. sz. 27—34. (Részben szövegközlés).
- FITZGERALD
37. *Hall, W. F.*: Dialogue and Theme in Tender is the Night. MLN 616—622.
- FLEMING
38. *Fryckstedt, O. W.*: Henry Fleming's Tupenny Fury. StN 265—281.
- FRANKLIN
39. *Link, F. H.*: Schlüsselbegriffe der Autobiographie Benjamin Franklins. DVjs 399—415.
- HARTE
40. *Polák, J.*: Breta Harta kalifornické povídky (1874, 1909) v překladu Josefa a Václava Sládka. [Bret Harte: Kaliforniiai mesék c. műve Josefa Václav Sládek fordításában (1874, 1909).] CMF III. sz. 158—169.
- HAWTHORNE
41. *Stanton, R.*: The Trial of Nature: An Analysis of The Blithedale Romance. PMLA 528—538. I. még amerikai 61.
- HEMINGWAY
42. *Anderson, C. R.*: Hemingway's Other Style. MLN 434—442.
43. *Arnason, C.*: Mort d'Ernest Hemingway. Eu 389. sz. 103—105.
44. *Burhans, Clinton S.*: The Old Man and the Sea: Hemingway's Tragic Vision of Man. AL XXXI. 446—455.
45. *Evans, O.*: „The Snows of Kilimanjaro”: A Re-evaluation. PMLA 601—607.
46. *Finkelstein, S.*: Ernest Hemingway: 1898—1961. M 8. sz. 6—10.
47. *George, M.*: Ernest Hemingways Nachlass. U 1129—1131.
48. *Keeler, C.*: A Farewell to Arms: Hemingway and Peale. MLN 622—625.
49. *Laverne, E.*: Hemingway ou la passion de la vie. RDM 465—469.
50. *Норт, Джозеф*: Эрнст Хемингуэй. (Из воспоминаний.) IL 8. sz. 224—227.
51. *Soupaault, Philippe*: Bildnis Hemingways wie er es selbst sah. SF 661—663.
52. *Spasić, I. A.*: Umetnička posebnost Ernest Hemingveja. Izraz 554—569.
53. *Vrba, F.*: Jeinu zvoni hrana. (Neki szól a harang.) LN 27. sz. 3.
54. *Varenne, R.*: Hemingway e il romanticismo dell'arione. Fie, 40. sz.
- HOWELLS
55. *Wirzberger, K-H.*: The Simple, the Natural, and the Honest. William Dean Howells als Kritiker und die Durchsetzung des Realismus in der amerikanischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts. ZfA 5—48.
- HUXLEY
56. *Koljević, Sv.*: Pučine i obale Hakslijeve misli. Izraz. 55—72.
57. *Палеевский, П.*: Гибель сатирика. VL 7. sz. 102—120.
- JAMES
58. *Borklund, E.*: Howard Sturgis, Henry James, and Belchamber. MP 255—269.
59. *Hopkins, V.*: Visual Art Devices and Parallels in the Fiction of Henry James. PMLA 561—574.
60. *Philipps, N.*: The Sacred Fount: The Narrator and the Vampires. PMLA 407—412.
61. *Rosenberry, E. H.*: James's Use Hawthorne in „The Liar”. MLN 234—238.
62. *Stallmann, R. W.*: Time and Mrs Newsome's „Blue Message”: A Reply to Leon Edel. MLN 20—23.
- JARDNER
63. *Webb, H. W.*: The Meaning of Ring Lardner's Fiction: A Re-evaluation. AL 434—445.
- MACLEISH
64. *Rizzardi, A.*: Oltre la terra desolata: la poesia di Archibald MacLeish. LetMod 749—779.
- MELVILLE
65. *Cambon, G.*: Ishmael and the Problem of Formal Discontinuities in Moby Dick. MLN 516—523.
66. *Farnsworth, R. M.*: Israel Potter: Pathetic Comedy. BNYPL 125—132.
67. *Schless, H. H.*: Moby Dick and Dante: A Critique and the Scheme. BNYPL 289—312.
- NORRIS
68. *Pizer, D.*: Evolutionary Ethical Dualism in Frank Norris' Vandover and the Brute and McTeague. PMLA 552—560.
- O'NEILL
69. *Daiches, D.*: Mourning Becomes O'Neill. En. 6. sz. 74—78.
70. *Hartmann, M.*: Desire Under the Elms in the Light of Strindberg's Influence. AL 360—369
- POE
71. *Carlson, E. W.*: Poe's Eldorado. MLN 232—233.
72. *Robinson, E. A.*: Order and Sentience in „The Fall of the House of Usher”. PMLA 68—81.
73. *Schroeter, J.*: A Misreading of Poe's „Ligela”. PMLA 397—406.
- PORTER
74. *Ryan, M.*: Dubliners and the Stories of Katherine Anne Porter. AL XXXI. 464—473.
- POUND
75. *Finkelstein, S.*: Ezra Pound's Apologists. M 1. sz. 19—34.
76. *Сурков, А.*: Политические причины и эстетические следствия. IL 6. sz. 230—233.
- REED
77. — Наш друг, боец, коммунист. Неизвестные письма Джона Рида. IL 10. sz. 208—220.
78. *Гиленсон, Б.*: «Я видел рождение нового мира.» (Публицистика Джона Рида 1917—1920 годов.) VL 11. sz. 158—171.
- SIMMS
79. *Ridgely, J. V.*: Woodcraft: Simms's First Answer to Uncle Tom's Cabin. AL XXXI. 421—433.
- STEFFENS
80. *Орлова, Р.*: Искатель правды. (К 25-летию со дня смерти Линкольна Стеффенса.) IL 9. sz. 243—248.
- STEINBECK
81. *Spasić, J. A.*: Nenza surovost Džona Stajnbeka. Knj 263—273.
- STEVENS
82. *McFadden, G.*: Probing for an Integration: Color Symbolism in Wallace Stevens. MP 186—193.
83. *Riddel, J. N.*: The Authorship of Wallace Stevens' „On Poetic Truth”. MLN 126—129.
- STOWE I. AMERIKAI 79.
- STYRON
84. *Friedman, M. J.*: William Styron: An Interim Appraisal. Ej 149—158.
- TWAIN
85. *Cox, J. M.*: A Connecticut Yankee in King Arthur's Court: The Machinery of Self-preservation. YR 89—102.
86. *Cummings, S.*: What's in Huckleberry Finn? EJ 1—8.
87. *Hill, H.*: Mark Twain's Book Sales 1869—79. BNYPL 371—389.
88. *Мендельсон, М.*: Проблема неизданного литературного наследия Марка Твена. IAN 27—43.
- WHITMAN
89. *Forrey, R.*: Whitman and the Freudians. M 1. sz. 45—52.

WILSON, M.

90. Симонов, К.: В интересах своего народа. ИЛ 5. sz. 187—188.

WOLFE

91. Čapek, A.: Vývoj Thomase Wolfa ve světle jeho dopisů (Thomas Wolfe fejlődése leveleinek tükrében). CMF 221—234.

NÉMET IRODALOM

Altalában

1. —: Aus der Werkstatt der Neuen Rundschau 1890—1917. DNR 542—596.
2. Ratt, K.: Die Mundartdichtung in der National-literatur. NDL 1. sz. 101—117.
3. Becher, R. J.: Für eine antifaschistische deutsche Literatur. WB 201—211.
4. Bianquis, G.: Amours romantiques en Allemagne. RP 12. sz. 84—100.
5. Čvojdžak, G.: Die zweite Literatur. NDL 5. sz. 77—92.
6. Debruge, S.: Théâtre moderne allemand. RLV 350—351.
7. Эльсберг, Я.: Куда идут человек и литература? ИЛ 4. sz. 198—212.
8. Friedrich, W.: Motive des Volksglaubens in der Dichtung der Stürmer und Dränger. WB 61—79.
9. Gombrowicz, W.: Tagebuch. Gegen die Poeten. DNR 388—411.
10. Голук, И.: Искусство новых горизонтов. ИЛ 9. sz. 173—177.
11. Grassl, H.: Das neue Bild der Münchner Romantik. LwJb 55—68.
12. Guthke, K. S.: Das Problem der gemischten Dramengattung in der deutschen Poetik und Praxis vom Mittelalter bis zum Barock. ZDPh 339—364.
13. Haak, G.—Hochmuth, A. — Kessler, H.: Zur Opposition in der westdeutschen Literaturentwicklung. Einheit 1073—1084.
14. Haase, H.: Der zweite internationale Germanistenkongress in Kopenhagen (22—27. August 1960). WB 157—162.
15. Hammer, K. — Henning, H.: Internationale Bibliographie zur deutschen Klassik 1750—1850 (Folge 3), Abgeschlossen am 15. Oktober 1960. WB 377—442.
16. Heger, H.: Zur didaktischen Literatur des deutschen Spätmittelalters. FuF 4. sz. 109—112.
17. Hennig, J.: Studien zur Geschichte der deutschsprachigen Irlandkunde bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. DVjs 617—620.
18. Hermisdorf, K.: Die nationale Bedeutung der zeitgenössischen sozialistischen Literatur. WB 290—315.
19. Hermisdorf, K.: Literaturisches Preussentum. NDL 7. sz. 19—25.
20. Hofman, A.: České pohraničí v sověmsném německém románu. (A cseh határvidék a jelenkori német regényben.) CMF-III. sz. 129—144.
21. Hryšková, Křtůše: Literatúra negácie a nesúhlasu. (A tagadás és az egyet nem értés irodalma.) SP XI. sz. 15—27.
22. Карельский, А.: Проблема вины и ответственности в западногерманском романе о второй мировой войне. VMU 2. sz. 31—43.
23. Kasack, H.: La letteratura tedesca all'insegna dell'espressionismo. LetMod 475—484.
24. Kessel, E.: Gesellschaft und Kultur im Deutschen Kaiserreich. Zu dem Tagebuch der Freifrau von Spitzemberg. AfKg 363—376.
25. Koch, H.: Die Ausübung der Zensur durch die Universität Jena 1853—1816. JGG 359—364.
26. Konenec, L.: Непреодоленное прошлое. NM 6. sz. 218—227.
27. Krauss, W.: Über das Schicksal der deutschen Literatur in der französischen Aufklärung. GRM 62—69.
28. Krauss, W.: Über die Konstellation der Aufklärung in Deutschland. SF 65—100, 223—288.
29. Majid, R.: Englische Arbeiten 1950—1960 zur deutschen Literaturgeschichte bis zum Ausgang der Romantik. GRM 153—179.
30. Martini, F.: Der Bildungsroman. Zur Geschichte des Wortes und Theorie. DVjs 44—63.

31. Mayer, H.: Faust, Aufklärung, Sturm und Drang. SF 101—120.
32. Mende, G.: Die deutsche reaktionäre Philosophie des XX Jahrhunderts und die deutsche Literatur. WZJena 189—201.
33. Момылева, Т.: У литературоведов ГДР. VL 3. sz. 145—155.
34. Müller, J.: Die literarische Situation um 1932. FuF 18—22.
35. Müller, L.: „Die Offenbarung der Gottesmutter über die Höllensrafen“. Theologischer Gehalt und dichterische Form. WSI 25—39.
36. Pancker, A.: Das deutsche Volksbuch bei den Juden. ZDPh 302—317.
37. Павлова, Н.: Экспрессионизм и реализм. VL 5. sz. 120—142.
38. Pfleiderdorfer, G.: Fatum und Fortuna. Ein Versuch zu einem Thema frühkaiserzeitlicher Weltanschauung. LwJb 1—30.
39. Plard, H.: Le psibitère protestant dans la littérature allemande. Etc 136—141.
40. Reinfrank, A.: Literature in West Germany. M 4. sz. 53—57.
41. Rödel, W.: Zwei Hörspiele. Ein Beitrag zur Untersuchung der literarischen Situation in beiden deutschen Staaten. (I. Teil) WB 759—777.
42. Sander, V.: Der deutsche Bildungsroman in Amerika. DR 1032—1038.
43. Schneider, H.: Die Widerspiegelung des Weberaufstandes von 1844 in der zeitgenössischen Prosaliteratur. WB 255—277.
44. Schubart-Fikentscher, G.: Zur Rechtstellung der Komödianten in 17. und 18. Jahrhundert. FuF 346—348.
45. Staiger, E.: Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zum Problem des Stilwandels. ZRPh 364—404.
46. Stupperich, R.: Lutherforschung und Reformationsgeschichte. Ein Literaturbericht. AfKg 377—392.
47. Subiotto, A. V.: Poetry in East Germany. MJ 21—24.
48. Tonep, П.: По ту сторону фронта. (Заметки об антивоенной немецкой литературе.) ИЛ 6. sz. 188—201.
49. Weizig, W.: Constantia und barocke Beständigkeit. DVjs 416—432.
50. Zunker, E.: Der Wiecker Bote. Das Organ eines Expressionistenkreises an der Universität Greifswald. GRM 226—229.
1. még angol 18, 255, 249., olasz 74, spanyol 56, orosz 71, 76, 80, lengyel 39, bolgár 13, délszláv 113. cseh-szláv 5, 45.

Egyes szerzők

ANZENGRÜBER

51. Martin, W.: Anzengruber und das Volksstück. NDL 2. sz. 110—121.

ARNIM, A. von.

52. Göres, J.: „Was soll geschehen im Glücke.“ Ein unveröffentlichter Aufsatz Achim von Arnims. JDSch 196—221.

BACHMANN

53. Schlenstedt, D.: Falle und Flucht. Die ersten Erzählungen von Ingeborg Bachmann. DNI 12. sz. 109—114.

BARTHEL

54. Schiller, D.: Eine Zwischenbilanz. Bemerkungen zu zwei Anthologien der Lyrik Kubas. NDL 12. sz. 130—135.

55. Brauner, E.: Laudatio für den Schriftsteller Kuba (Kurt Barthel). WZRoStock X. 1—6.

BECHER

56. Birkan, P.: Das Prinzip der Parteilichkeit des

- ichterischen Schaffens in der ästhetischen Konzeption Johannes R. Becher. WZJena X. 449—457.
57. *Dau, R.*: „Saarow — Strand“. Zum Problem des Elegischen im Spätwerk Johannes R. Bechers. WB 571—593.
58. *Дымишич, А.*: Бессмертие. (К семидесяти летию Йоганнеса Р. Бехера.) Zv 7. sz. 204—212.
59. *Fiedler, P.*: Johannes R. Bechers „Winterschlacht“. Einige Gedanken zur Darstellung der nationalen Problematik. WZJena 439—447.
60. *Fischer, E.*: Stimme aus dem Exil. WZJena X. 421—425.
61. *Haase, H.*: Zu Bechers Sonettenzyklus „Das Holzhaus“. WZJena X. 431—438.
62. *Haase, H.*: Probleme der sozialistischen Parteiliteratur in der Emigrationsdichtung Johannes R. Bechers. WB 278—289.
63. *Hammer, J.-P.*: Die Problematik des nationalen Bewusstseins bei Johannes R. Becher. WZJena X. 427—429.
64. *Hartung, G.*: Bechers frühe Dichtungen und die literarische Tradition. WZJena X. 393—401.
65. *Hausein, S.*: Eine Volksgestalt in einem nationalen Schauspiel unserer Tage. NDL 1. sz. 118—123.
66. *Lange, M.*: Johannes R. Bechers poetisches Prinzip. NDL 5. sz. 10—16.
67. *Mith, G.*: Dichter des Frühlings. Versuch einer Analyse. NDL 7. sz. 83—89.
68. *Motylova, T.*: Die Rezeptions Bechers in der Sowjetunion. WZJena X. 410—420.
69. *Müller, J.E.*: Bechers Beiträge zur „Menschheitsdämmerung“. WZJena X. 379—391.
70. *Richter, H.*: Das lyrische Menschenbild des späten Becher. WZJena X. 459—469.
71. *Siebert, I.*: Zu Johannes R. Bechers Erzählung „Der Bankier reitet über das Schlachtfeld“. WZJena X. 403—409.
- BEER**
72. *Knight, K.G.*: The Novels of Johann Beer (1855—1700). MLR 190—211.
- BENN**
73. *Buddeberg, E.*: Probleme um Gottfried Benn (II. Teil). DVjs 433—479.
74. *Masini, T.*: Gottfried Benn o del suicidio lirico. Soc 200—217.
75. *Masini, T.*: „Il linguaggio dell' criteriiorita“ di G. Benn. Let 49—50. sz. 141—145.
76. *Michelsen, F.*: Das Doppelleben und ästhetischen Anschauungen Gottfried Benns. DVjs 247—261.
77. *Wellershoff, D.*: Gottfried Benn — Realitätszerfall und Artistik. U 605—618.
78. *Wodtke, F.W.*: Die Antike im Werk Gottfried Benns. OL 229—238.
- BÖLL**
79. *Hájek, J.*: Statočnost bezbranných. (A fegyvertelenek tisztelessége.) SP X. sz. 28—37.
80. *Hájek, J.*: Heinrich Böll aneb statočnost bezbranných. (Heinrich Böll, avagy a fegyvertelenek becsületessége.) PI X. sz. 112—118.
81. *Hyršlová, K.*: Pražské stretnutie Heinrichom Böllom. (Prágai találkozás Heinrich Böll-el.) SP VII. sz. 47—51.
82. *Wagner, F.*: Der kritische Realist Heinrich Böll — Die Entwicklung Der Krieg-Frieden — Problematik in seinen Romanen. WB 99—125.
83. *Ziólkowski, T.*: Heinrich Böll und seine Dichtung. U 507—516.
- BRECHT**
84. *Abirached, R.*: Brecht au T. N. P. Et 258—263.
85. *Charini, P.*: Brecht il réalisme e l'avanguardia. EuLet 8. sz. 32—48.
86. *Gisselbrecht, A.*: Le faux Brecht, ou les pièges de la prévention. NCr 128. sz. 47—59.
87. *Kaufmann, H.*: Drama der Revolution und des Individualismus. Brechts Drama „Trommeln in der Nacht“. WB 316—331.
88. *Loeb, E.*: Sartre's No Exit and Brecht's The Good Woman of Setzuan: A comparison. MLQ 283—291.
89. *Saurel, R.*: Les fusils de Bertolt Brecht. TM 1044—1050.
90. *Schumacher, E.*: Bertolt Brechts „Flüchtlingsgespräche“. GZ 3. sz. 89—97.
91. *Spaethling, R.H.*: Zu Bertolt Brechts Cäsar — Fragment. NeOp 213—218. I. még német 220.
- BREDEL**
92. *Федин, К.*: Биография поколения. (К 60-летию Вилли Бределя.) LG 52. sz.
93. *Klein, A.*: Die andere Generation. Zum sechzigsten Geburtstag Willi Bredel. SF 308—313.
94. *Schulz, W.*: Geschichte in Geschichten. Willi Bredel zu seinem 60. Geburtstag. NDL 5. sz. 23—29.
95. *Самарин, Р.*: На переднем крае. IL 5. sz. 179—186.
- BROCH**
96. *Radenković, M.*: „Raspad vrednosti“ Hermana Broha. Delo 855—877.
- BÜCHNER**
97. *Fink, G.* — L.: Volkslied und Verseinlage in den Dramen Büchners. DVjs 558—593.
98. *Fink, G.*: „Léonce et Léna“. Comédie et réalisme chez Büchner. EtG 223—234.
99. *Maulner, F.H.*: Wortgewebe, Sinngefüge und „Idee“ in Büchners „Woyzeck“. DVjs 521—557.
100. *Schonauer, F.*: Das Drama und die Geschichte. Versuch über Georg Büchner. DR 533—550.
101. *Тыпаева, Э.*: К вопросу о реализме Бюхнера. ND Filol 3. sz. 149—158.
- DÜRRENMATT**
102. *Grimm, R.*: Parodie und Groteske im Werk Friedrich Dürrenmatts. GRM 431—450.
103. *Reed, E.E.*: The Image of the Unimaginable: A Note on Dürrenmatt's Der Richter und sein Henker. RLV 117—123.
104. *Schneider, M.*: M.: Friedrich Dürrenmatt. RP 8. sz. 99—105.
105. *Weideli, W.*: Dürrenmatt avant Dürrenmatt. Eu 381. sz. 26—29.
- EBNER—ESCHENBACH**
106. *Barck — Hercoq, L.*: Hermine Villinger — Marie von Ebner—Eschenbach. Ein Dichterfreundschaft. Nach Briefen von Hermine Villinger dargestellt. DR 845—849.
- EICHENDORFF**
107. *Hertrich, E.*: Über Eichendorffs satirische Novelle „Auch ich war in Arkadien“. LwJB 103—116.
108. *Kunisch, D.*: Textkritische Studien zu Eichendorffs Novellenfragment „Unstern“. LwJB 69—102.
- ENZENSBERGER**
109. *Schlenstedt, D.*: Aufschrei und Unbehagen. Notizen zur Problematik eines westdeutschen Lyrikers. NDL 6. sz. 110—127.
- FEUCHTWANGER**
110. *Hartmann, H.*: Die Antithetik „Macht — Geist“ im Werk Lion Feuchtwangers. WB 667—693.
- FOLZ**
111. *Spriewald, I.*: Hans Folz — Dichter und Drucker. Beitrag zur Foltzforschung. PBB (Halle) 242—277.
- FONTANE**
112. Unveröffentlichte Aufzeichnungen und Briefe. SF 704—749.
113. *Demetz, P.*: Über Fontanes Realismus. CL 34—47.
114. *Jolles, C.*: Fontanes Mitarbeit an der Dresdner Zeitung. JDSch 345—375.
115. *Krueger, J.*: Unbekannte Gedichte des jungen Fontane. WB 594—606.
116. *Reuter, H.*: Zu Aufzeichnungen und Briefen Theodor Fontanes. SF 750—756.
117. *Reuter, H.*: Fontanes Briefe an seine Familie. Ergebnis einer vergleichenden Untersuchung im Fontane-Archiv. WB 795—800.
118. *Stockum, Th.C. van*: Zu Theodor Fontanes Lebensanschauung. NeOp 123—138.
- FÜRNBERG**
119. *Wertheim, U.*: Nichts ist schöner als des Menschen Herz. Louis FURNBERGS Gedichtzyklus „El Shatt“. NDL 1. sz. 73—96.
- GOETHE**
120. *Andreas, W.*: Goethes Flucht nach Italien. DVjs 344—362.
121. *Blumenthal, L.*: Goethes „Grosskophta“. WB 1—26.
122. *Bub, D.F.*: Denial, Affirmation, and Escape in the Wager and Hexenkueche Scenes of Goethe's Faust. MNL 39—43.
123. *Crome, J.F.*: Goethe und die griechischen Löwen in Venedig. JGG 853—855.

124. Dyck, M.: Goethes Verhältnis zur Mathematik. JGG 49—71.
 125. Fährlich, H.: Goethes Musikanschauung im „Wilhelm Meister“. JGG 141—153.
 126. Feise, E.: Die Gestaltung von Goethes „Braut von Korinth“. MLN 150—154.
 127. Fischer, E.: Goethes Beziehungen zu Christian Samuel Weiss. FuF 16—17.
 128. Fischer—Lamberg, R.: Zu Goethes Briefwechsel. Erstveröffentlichungen und Textkorrekturen. JGG 253—264.
 129. Гейман, В.: К споман о Гете. VLU 14. sz. 78—92.
 130. Havenith, E.: Bemerkungen zur Struktur des Goetheromans „Lotte in Weimar“. RLV 329—341.
 131. Herwig, W.: Das falsche, aber verbreitete Goethe Zitat vom „Verbrechen“. JGG 352—353.
 132. Höllinger, E.: Das Motiv des Gartenraumes in Goethes Dichtung. DVjs 184—215.
 133. Jericke, A.: Die Neugestaltung des Goethe-Museums in Weimar. JGG 154—200.
 134. Külli, W.: Wirklichkeit und Kunstcharakter. Über die „Wahlverwandschaften“ Goethes. DNR 636—650.
 135. Kuhn, D.: Zu Goethes Theorie der Künste. Mit einem unveröffentlichten Schema Goethes. JGG 81—48.
 136. Mackensen, L.: Ein frühes Urteil über Goethes Götz. Veröffentlichung eines unbekannten Briefes von H. G. von Bretschneider an Nicolai (1773). JGG 326—333.
 137. Markisch, A.: Die Bedeutung des Sammelns in Goethes Leben und Wirken. FuF 340—346.
 138. Moenkemeyer, H.: Über Fausts Verhältnis zur Hoffnung. GRM 467—470.
 139. Moenkemeyer, H.: August Hennings als Kritiker Goethes. JGG 299—325.
 140. Mojašević, M.: Goethe im Rahmen der jugoslawischen Germanistik. Die Themenkreise. JGG 72—98.
 141. Mommsen, M.: Herr! lass mich dir gefallen Dieses kleine Haus. Euph 242—248.
 142. Mommsen, M.: Goethe-und-Schiller-Archiv: Bestandsverzeichnis. JGG 243—248.
 143. Nicolai, H.: Goethe-Bibliographie 1959. JGG (Függelék) 1—19.
 144. Omyanov, L.: Goethe und Bulgarien. ZfS 161—173.
 145. Ohly, F.: Goethes Ehrfurchten — ein ordo caritatis. Der ordo caritatis von Augustin bis zum 17. Jahrhundert. Euph 113—145., 405—448.
 146. Ohly, F.: Römische und Biblische in Goethes „Märchen“. ZDA 147—166.
 147. Praschek, H.: Zur Druckgeschichte der „Wahlverwandschaften“. Ein bisher unbekannter Goethe-Druck. JGG 356—359.
 148. Praschek, H.: Zur Entstehungsgeschichte der „Novelle“ von Goethe. Eine Analyse dreier unveröffentlichter Handschriften. FuF 302—306.
 149. Reuter, H.: Goethe im Spiegel seiner Tagebücher. JGG 99—140.
 150. Salomon, J.: Goethe und J. G. Lenz. Jahre gemeinsamen Schaffens für die Mineralogische Societät zu Jena. JGG 232—244.
 151. Schaper, C.: Franz Oberthür, ein häufiger Gast zur Goethe-Zeit in Weimar. JGG 201—231.
 152. Schadevaldt, W.: Goethe, Plutarch und Sophokles. DVjs 64—68.
 153. Scheibe, S.: Neue Zeugnisse zur Druckgeschichte von Goethes „Hermann und Dorothea“. JGG 265—298.
 154. Stahl, E. L.: Fluch und Entsühnung in Goethes „Iphigenie auf Tauris“. GRM 179—184.
 155. Staroste, W.: Mephistos Verwandlungen. Vorbemerkungen zum Aufbau von „Faust II“. GRM 184—197.
 156. Staroste, W.: Raumgestaltung und Raumsymbolik in Goethes „Wahlverwandschaften“. EtG 209—222.
 157. Сильман, Т.: Структура абзаца в прозе Лессинга, Гете и Гейне. ND Filol 4. sz. 106—117.
 158. Токарев, Л.: «Фауст» Гете в оценке И. С. Тургенева. VML 1. sz. 65—75.
 159. Träger, Cl. K.: Kritik der Stilkritik. Emil Staigers „klassisches“ Goethebild. WB 212—254.
 160. Terray, E.: Goetheho dielo v svetle súčasného medzinárodného výskumu. (Goethe életműve a jelenlegi nemzetközi kutatások fényében). CMF 171—174.
 161. Tuschel, K.-H.: Der Knittelvers in Goethes „Faust“. NDL 9. sz. 86—109.
 162. Warksmuth, A. B.: Goethe antropologischer Typus: der „Lebemensch“. JGG 1—30.
 163. Waldson, H. M.: Death by Water: or the Childhood of Wilhelm Meister. MLR 44—53. Id még német 208., 233 francia 77.
- GRILLPARZER**
164. Thurnher, E.: Staat und Liebe. Racines „Bérénice“ und Grillparzers „Jüdin von Toledo“. LwJb 117—133.
 165. Träger, C.: Geschichte, „Geist“ und Grillparzer. Ein klassischer Nationalautor und seine Deutungen. WB 449—519.
- HARTMANN**
166. Asher, J. A.: Hartmann and Gottfried: Master and Pupil? AUMLA 16. sz. 134—144.
 167. Grosse, S.: Beginn und Ende der erzählenden Dichtungen Hartmanns von Aue. PBB (Tübingen). 137—156.
 168. Wapnewski, P.: Der Gregorius in Hartmanns Werk. (Anlässlich der neuen Ausgabe durch Friedrich Neumann.) ZDPh 225—252.
- HAUPTMANN**
169. Krogmann, W.: Gerhart Hauptmanns „Versunkene Glocke“. II Teil. ZDPh 147—164.
 170. Vandenrath, J.: Zuckmayers Bearbeitung von Gerhart Hauptmanns „Herbert Engelmann“. RLV 216—231. L. még német 254.
- HEINE**
171. Heine — Literatur 1960/1961. HeineJb 117—118.
 172. B. K.: Hajne u srpskoj književnosti. (Heine a szerb irodalomban.) Knj 33. köt. 480—484. [Adalékok és bibliográfia.]
 173. Berendsohn, W. A.: Heines „Buch der Lieder“. Struktur- und Stilstudie. HeineJb 26—38.
 174. Eisner, F. H.: Echtes, Unechtes und Zweifelhafes in Heines Werken. Ergebnisse der Heine-Philologie seit 1924. HeineJb 50—69.
 175. Galley, E.: Heines Privatbibliothek. HeineJb 96—116.
 176. Veil, P.: Die Rätsel um Heines Geburt. HeineJb 5—25.
 177. Weiss, G.: Niederdeutsche Laute und rheinisches Wortgut bei Heinrich Heine. HeineJb 39—49.
- HERDER**
178. Blackall, E. A.: The Imprint of Herder's Linguistic Theory on His Early Prose Style. PMLA 512—518.
 179. Krasnor, G.: Herder und Lev Tolstoj. ZfS 415—433
- HOFFMANN**
180. Morgan, E.: E. T. A. Hoffmann and the Philistine. ML 140—144.
- HOFFMANNSTHAL**
181. Brinkmann, R.: Hoffmannsthal und die Sprache. DVjs 69—95.
 182. Hamburger, M.: Hoffmannsthal's Bibliothek. Euph 15—76.
 183. Mayer, H.: Hugo von Hoffmannsthal und Richard Strauss. SF 888—915.
 184. Schultz, H. S.: Hoffmannsthal und Bacon: The Sources of the Chandos Letter. CL 1—15.
 185. Wellesz, E.: Die Einrichtung für Musik von Hoffmannsthal's „Alkestis“. DNR 28—35.
- HÖLDERLIN**
186. Betraux, P.: La Rheinymne de Hölderlin. EtG 140—142.
 187. Häussermann, U.: Hölderlins späteste Gedichte. GRM 99—117.
- IMMERMAN**
188. Moenkemeyer, H.: Immermanns „Merlin“. Die Tragödie des selbsternannten Erlösers. JDSch 222—266.
- JACOBI**
189. Brümming-Octavio, H.: Johann Georg Jacobis „Schreiben eines Freydenkers an seine Brüder“ (1771), der sog. „Brief an die Freydenker“. WB 694—738.

- JARINDA
190. *Joho, W.*: Jarindas Weg zum Ruhm. NDL 9. sz. 79—85.
- JÜNGER
191. *Plard, H.*: Sur l'évolution récente d'Ernst Jünger (1958—1960). ÉtG 108—123.
- KAFKA
192. *Berendsohn, W. A.*: August Strindberg und Franz Kafka. DVJs 630—633.
193. *David, C.*: Kafka aujourd'hui. ÉtG 33—45.
194. *Frynta, E.*: Kafka e Praga. Contemporaneo, 42. sz. 56—67.
195. *Marson, E. L.*: Franz Kafka's 'Das Urteil'. AUMLA 16. sz. 167—178.
196. *Schoeps, H.*: Franz Kafka und der Mensch unserer Tage. U 163—171.
- KAISER
197. *Huder, W.*: Die politischen und sozialen Themen der Exil-Dramatik Georg Kaisers. SF 596—614.
- KLEIST
198. *Braig, F.*: Kleist und Calderon. LwJb 42—54.
199. *Fischer, E.*: Heinrich von Kleist. SF 759—844.
200. *Gadamer, H.*: Der Gott des innersten Gefühls. DNR 340—349.
201. *Goldstücker, E.*: Heinrich von Kleist (1777—1811). LN 47. sz. 9.
202. *Herrmann, H.*: Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich Kleist. GRM 69—99.
203. *Müller-Seidel, W.*: Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen in Kleists Lustspiel „Amphitryon“. JDSch 118—135.
204. *Plard, H.*: Sur l'arrière-plan religieux de l'„Amphitryon“ de Kleist. ÉtG 335—375.
205. *Rothe, E.*: Kleist-Bibliographie. 1945—1960. JDSch 414—547.
206. *Rothe, E.*: Die Bildnisse Heinrich von Kleists. Mit neuen Dokumenten zu Kleists Kriegsgefangenschaft. JDSch. 136—186.
207. *Samuel, R.*: Kleists „Hermannschlacht“ und der Freiherr vom Stein. JDSch 64—101.
208. *Schlagdenhauffen, A.*: Kleist et Goethe. ÉtG 321—334.
209. *Szarota, E. M.*: Antikes und modernes in Kleists „Amphitryon“. KWN 389—410.
210. *Szondi, P.*: Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière. Euph 249—259.
211. *Urbanowicz, M.*: Kleist i początki nowelistyki niemieckiej. (Kleist és a német novella kezdetei.) KWN 375—387.
212. *Wiese, B.*: Heinrich von Kleist: Das Erdbeben in Chili. JDSch. 102—117.
213. *Żygiński, Zdz.*: Twórczość sceniczna Henryka Kleista w stosunku do dramatu klasycznego i romantycznego. KWN 357—373. (Drámai és a klasszikus és romantikus drámai hagyomány.)
- KLOPSTOCK
214. *Grimm, w.*: Marginalien zu Klopstocks Messias. GRM 274—295.
215. *Kaiser, G.*: „Denken“ und „Empfinden“: ein Beitrag zur Sprache und Poetik Klopstocks. DVJs 321—343.
- KOLMAR
216. *Blumenthal—Weiss, I.*: Vorbild und Wegweisung. DR 476—478. (Gertrud K. költőnről.)
- KONRAD
217. *Chvatik, K.*: Literární teoretik Kurt Konrad. (Kurt Konrad mint irodalomelmélkedő.) LN 38. sz. 3.
- KOTZEBUE
218. *Štěpánek, V.*: Dva názory na Kotzebueho. (Két nézet Kotzebueről.) SD IV. sz. 516—562.
- KRAUS
219. *Daviau, D. G.*: Language and Morality in Karl Kraus's Die letzten Tage der Menschheit. MLQ 46—54.
220. *Krolop, K.*: Bertolt Brecht und Karl Kraus. PhPrag 95—112., 203—230.
- KURZ
221. *Bocckh, J. G.*: Hermann Kurz als Grimmelshausenforscher. WB 332—348.
- LANGGÄSSER
222. *Hoffmann, W.*: Elisabeth Langgässer. Existentielles und dichterisches Weiterleben. LwJb 145—171.
- LESSING
223. *Kraft, W.*: Emilia Galotti. DNR 198—232.
- LICHTENSTEIN
224. *Kanzog, K.*: Die Gedichtheft Alfred Lichtensteins. JDSch 376—401.
- MANN, H
225. *Weisstein, U.*: Bel-Ami im Schlaraffenland. Eine Studie über Heinrich Manns Roman „Im Schlaraffenland“. WB 557—570.
- MANN, Th.
226. *Đimić, V. M.*: Zalutali gradjanin. S 14. k. 176—193. [Művészalakkjáról]
227. *Furst, L. R.*: Thomas Mann's Tonio Kröger. RLV 232—240.
228. *Glebe, W. V.*: The „Diseased“ Artist Achieves a New „Health“: Thomas Mann's Lotte in Weimar. MLQ 55—62.
229. *Götz, F.*: Thomas Mann a soudobná próza. (Thomas Mann és a jelenkori próza.) LN 45. sz. 5.
230. *Haiduk, M.*: Wesen und Sprache der polemischen Schriften Thomas Manns. WZRoostock 157—163.
231. *Karst, R.*: Sztuka, Parodia i Diabel. (Művészet, Paródia és az Ördög.) Tw 8. sz. 73—89.
232. *Koopmann, H.*: Die Kategorie des Hermetischen in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. ZDPh 404—422.
233. *Müller, J.*: Faust und Faustus — Thomas Manns Roman und Goethes Trägedie. U 731—743.
234. *Серебров, Н.*: О неопубликованных статьях Т. Манна. NM 10. sz. 257—263.
235. *Wachowicz, Z.*: Muzyka w Twórczości Tamasa Manna. Tw 8. sz. 90—100. l. még angol 144.
- MARPERGER
236. *Grasshoff, H.*: Paul Jacob Marperger — ein Popularisator Olearius' und Ludolfs. ZfS 174—199.
- MERCK
237. *Brauning—Oktavio, H.*: Neue Fabeln und Gedichte Johann Heinrich Mercks. JGG 336—351.
- MÖRIKE
238. *Krummacker, H. H.*: Zu Mörikes Gedichten. Ausgaben und Überlieferung. JDSch 267—344.
- MUSIL
239. *Citron, K. J.*: Robert Musil: la vita come esperimento. C 222—227.
- NOLL
240. *Srittmatter, E.*: Der Name Noll. NDL 1. sz. 15—20.
- NOVALIS
241. *Mason, E. C.*: Novalis Re-edited and Reassessed. MLR 538—552.
242. *Ritter, H.*: Die Entstehung des Heinrich von Ofterdingen. Euph 163—195.
243. *Samuel, R.*: Novellentwürfe und Aufzeichnungen Friedrich von Hardenbergs. JDSch 187—195.
244. *Schulz, G.*: Ein neuer Brief von Novalis. DVJs 216—223.
- RAABE
245. *Maatzje, F. C.*: Ein früherer Ansatz zur „Stream of Consciousness“ — Dichtung: Wilhelm Raabes „Altershausen“. Neop 305—322.
- REUTER, Fr.
246. *Andrews, J. S.*: The Reception of Fritz Reuter in Victorian England. MLR 54—61.
- RILKE
247. *Collerville, M.*: Rilkes Auffassung von der Dichtung. LwJb 135—144.
248. *Elvert, W. Th.*: Rilke traduttore. C 35—51.
249. *Tubach, F. C.*: The Image of the Hand in Rilke's Poetry. PMLA 240—246.
- SCHILLER
250. *Fischer, R.*: Zum Fragenkreis um Schillers Aufenthalt in Böhmen. Schiller in der Wallensteinstadt Eger. ZfS 101—104.
251. *Jolles, M.*: Die Sprache des „Spiels“ und des „Antispiels“ in den frühen Dramen Schillers. MP 246—54.
252. *Koch, H.*: Schillers „Installation“ JDSch 58—63.
253. *Latzel, S.*: Die ästhetische Vernunft. Bemerkungen zu Schillers „Kallias“ mit Bezug auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. LwJb 31—41.

254. *Schreiber, G.*: Die Weingocke in der deutschen Weinlandschaft. AfK 1—17.
255. *Szondi, P.*: Der tragische Weg von Schillers Demetrius. DNR 162—177.
256. *Volke, W.*: Die Handschriften des Schiller-Nationalmuseums. Teil 4. 18. Jahrhundert. (Fortsetzung) JDSch 574—592.
257. *Wille, W.*: Das Neue Schillerbild der britischen Germanistik. JDSch 402—413.
258. *Wittkowski, W.*: Octavio Piccolomini. Zu Schaffensweise des „Wallenstein“-Dichters. JDSch 10—57.
259. *Zeller, B.*: Schiller und der Kupferstecher Bolt. Zu einem unbekannten Schiller Brief. JDSch 1—9
- SCHLEGEL, FR.
260. *Hofe, H. von*: Friedrich Schlegel and the New World. PMLA 63—67.
261. *Polheim, K. K.*: Studien zu Friedrich Schlegels poetischen Begriffen. DVjs 363—398.
- SCHLEGEL, J. E.
262. *Steffen, H.*: Die Form des Lustspiels bei Johann Elias Schlegel. Ein Beitrag zur Lustspielform der deutschen Frühaufklärung. GRM 413—431.
- SCHNABEL
263. *Steffen, H.*: J. G. Schnabels „Insel Felsenburg“ und ihre formengeschichtliche Einordnung. GRM 51—61.
- SCHNEIDER
264. *Bungert, A.*: „Allein der Wahrheit Stimme“. Reinhold Schneiders Nachlass. DR 1144—1146.
- SEGHES
265. *Diersen, In.*: Kritik des Militarismus und Gestaltung der nationalen Perspektive in Anna Seghers' Roman „Die Toten bleiben jung“. WB 80—98.
- SPITTELER
266. *Peuckert, W.*: Carl Spitteler. ZDPh 142—147.
- STRAMM
267. *Hering, Ch.*: The Genesis of an Abstract Poem: A Note on August Stramm. MLN 43—48.
- TOLLER
268. *Kewo, M.*: Gefängnisserlebnis und dichterische Widerspiegelung in der Lyrik Ernst Tollers. WB 520—556.
- TRAKL
269. *Grimm, R.*: Die Sonne. Bemerkungen zu einem Motiv Georg Trakls. DVJs 224—246.
270. *Staiger, E.*: Zu einem Gedicht Georg Trakls. Euph 279—296.
- TRAVEN
271. *Recknagel, R.*: Geheimnis und Geschäft. NDI. 2. sz. 86—109, 3. sz. 132—148.
272. *Житомирская, З.*: «Новый» Травен. IL 8. sz. 193—196.
- UHLAND
273. *Guder, G.*: Ludwig Uhland's Pure Lyrics. ML 94—99.
- WALTHER VON DER VOGELWEIDE
274. *Moser, H.*: Vom Weingartner Reisesegen zu Walthers Ausfahrtsegen. Gereimte Gebetssegen des frühen und hohen Mittelalters. PBB (Halle) Sonderband 69—89.
275. *Swinburne, H.*: Walther von der Vogelweide and the Crusades. MLR 349—353.
- WEERTH
276. *Турпес, С.*: Неоконченный роман Георга Веерта. VI 4. sz. 120—136.
277. *Burger, H. O.*: Dasein heisst eine Rolle spielen. Barockes Menschentum im Spiegel vom Bidermanns „Philemon Martyr“ und Weises „Masaniello“. GRM 365—379.
- WIELAND
278. *McNeely, J. A.*: Historical Relativism in Wielands Concept of the Ideal State. MLQ 269—282.
279. *Reed, E. E.*: Leibnitz, Wieland, and the Combinatory Principle. MLR 529—537.
280. *Riemann, C.*: Ein unbekannter Wieland-Brief. JGG 334—335.
281. *Schelle, H.*: Das Wieland-Museum in Biberach an der Riss und seine Handschriften. JDSch 548—573.
- WOLFRAM VON ESCHENBACH
282. *Ohly, F.*: Wolframs Gebet an den Heiligen Geist im Eingang des Willehalm. ZDA 1—37.
283. *Richy, M. F.*: The „Titul“ of Wolfram von Eschenbach: Structure and Character. MLR 180—193.
284. *Rupp, H.*: Wolframs Parzival-Prolog. PBB (Halle) Sonderband. 29—45.
285. *Schröder, W.*: Christliches Paradox in Wolframs Willehalm. Euph 85—90.
286. *Schwietering, J.*: Natur und Art. ZDA 108—137.
287. *Willson, B.*: Einheit in der Vielheit in Wolframs Willehalm. ZDPh 40—62.
288. *Willson, B.*: Wolframs Bogengleichnis. ZDA 56—62.
289. *Wynn, M.*: Geography of Fact Fiction in Wolfram von Eschenbach's „Parzival“. MLR 28—43.
290. *Wynn, M.*: Scenery and Chivalrous Journeys in Wolfram's Parzival. Sp 393—423.
- ZESSEN, Ph.
291. *Stănescu, H.*: Wirklichkeitsgestaltung und Tendenz in Zessens „Adriatischer Rosemund“. WB 778—794.

EGYÉB GERÁN NYELVÜ IRODALMAK

Holland irodalom I., francia 171.

Dán irodalom

1. *Брайде, Л.*: Хильмар Вульф. Zv 7. sz. 214—216.
2. *Houmann, B.*: Martin Anderson Nexös Verhältniss zur Sowjetunion. WZGreifswald 165—176.

Norvég irodalom

3. *Dalgaard, O.*: 110 Jahre norwegisches Theater. WZGreifswald 145—153.
4. *Hauk, K.*: Brieflicher Hinweis auf eine kleine ostnordische Bilder-Edda. PBB (Halle) Sonderband 47—67.
5. *Kejzlar, R.*: S položenské názory Henrika Wergelanda. (Henrik Wergeland társadalmi nézetei.) ÖMF IV. sz. 207—220.
6. *Malinowsky, U.*: Das Antlitz des späthürgerlichen Menschen in Paal Brekkes Roman „Aldrende Orfeus“. WZGreifswald 289—296.

7. *Michl, J. B.*: Einige Materialien über Björnsons Einsatz für die Slowaken. WZGreifswald 155—164.
8. *Nag, M.*: Norsk Literatur i Dag (1960—1961). WZGreifswald 113—120.
9. *Nag, M.*: Nové proudy v norské literatuře. (Új áramlatok a norvég irodalomban.) LN 26. sz. 9.

Svéd irodalom

10. *Agren, G. und L.*: Hauptströmungen der finnland-schwedischen Literatur. Eine Übersicht über die schwedischsprachige Literatur in Finnland. WZGreifswald 87—100.
11. *Cestrono, P.*: Rassegna di letteratura svedese contemporanea. LetMod 1. sz. 75—85.
12. *Gravner, M.*: „A propos des „Camarades“ de Strindberg. Une source norvégienne négligée.“ ÉtG 390—397.
13. *Poulsenard, E.*: Selma Lagerlöf à la lumière de la critique moderne. ÉtG 398—403.
1. amerikai 70, német 191.

ROMÁN NYELVŰ IRODALMAK

FRANCIA IRODALOM

Alulbaban

1. *Aoel, H.* : Tragédie française et Cinéma. Ét 9. 246—252.
2. *Barjon, L.* : Une littérature de „décomposition”? [Az utóbbi 10 év francia irodalmáról.] Ét 10. 45—49.
3. *Dubois, J.* : Et la poésie fut traduction [Versfordítással kapcsolatos problémák]. RLV 4. 347—350.
4. *Евнина, Е.* : Гневные голоса Франции. VI. 143—173. [A francia antikolonialista irodalom]
5. *Howarth, W. D.* : The Theme of the „Droit du seigneur” in the Eighteenth-Century Theatre. Fs 3. 223—39.
6. *Knowles, D.* : The French Avant-Garde Theatre. I—II. ML 3. 88—93. 4. 133—136.
7. *Lejeune, R.* : Pour quel public la farce de Maistre Pierre Pathelin a-t-elle été rédigée? R 4. 482—521.
8. *Mortier, R.* : Les „Dialogues sur l'âme” et la diffusion du matérialisme au XVIII^e siècle. RHLF 3. 342—358.
9. *Moussinac, L.* : Romain Rolland, M. Barbusse, R. Lefebvre, P. Vaillant-Couturier. NC 123. 35—50.
10. *Neubert, F.* : Prolegomena zu einer Geschichte der französischen (und italienischen) Epistolarliteratur der Renaissance. Fuf XXXV 11. 326—329.
11. *Pintori, R.* : La littérature et le goût au seuil de l'époque „classique”. XVII. 50—51. 5—7.
12. *Poli, A.* : Rassegna di letteratura francese. Let-Mod 3. 347—354. 4. 780—788.
13. *Rieple, M.* : Das Erwachen des Naturgefühls in der französischen Lyrik des 14. bis. 17. Jahr. DR LXXXVII. 8. 759—765.
14. *Stevens, L.* : A Re-Evaluation of Hellenism in the French Renaissance. Sph 2. 115—29.
15. *Versini, L.* : De quelques noms de personnages dans le roman du XVIII^e siècle. RMLF 2. 177—187.
16. *Worms, J.* : Poésie et roman. Compassion et beauté. MF 343. 650—656. I. még német 27, A francia irodalom kapcsolatai : olasz 6, 97, szovjet 76, 282, 313.
17. *Bataillon, M.* : Nouvelle jeunesse de la Philologie à Chapel Hill. RJC 2. 290—298.
18. *Bonneville, G.* : L'Europe est-elle encore littéraire? [A mai európai irodalmi helyzetéről.] RDM 18. 245—259.
19. *Kis, D.* : O nekim odlikama ruskod i francuskog simbolizma. Delo VII. 811—827. (A francia és az orosz szimbolizmus néhány eltérő vonásáról.)
20. *Zonina, L.* : La critique soviétique et la littérature française contemporaine. Oeuvres 7. 150—155. I. még olasz 6, 97., szovjet 74., 75., 76., 282., 313., spanyol 25.

Középkori francia irodalom

21. *Brayer, E.* : Fragments d'un ms. du Roman de Renart conservé aux Archives de l'État à Namur. R. 3. 405—417.
22. *Dronke, P.* : Guillaume IX and Courtoisie. RF LXXIII 3/4. 327—328.
23. *Gennrich, F.* : Zur Ausgabe der Lieder des Gautier de Coinci. RF LXXIII 3/4. 308—326.
24. *Hanoset, M.* : Unité ou dualité du Tristan de Béroul? MA 4. 503—533.
25. *Leyune, R.* : Le linteau d'Angoulême et le Chanson de Roland. R 1. 1—26.
26. *Levent, K.* : On a Passage of Jaufre Rudel. MLN 6. 525—32.
27. *Lewent, K.* : Remarks on the Texts of Peire Cardenal's Poems. NeM LXII 2. 71—94.
28. *Marr, J.* : Recherches sur le conte d'aventure canevas du conte du Graal de Chrétien de Troyes. MA 3. 439—477.
29. *Micha, A.* : Études-sur le Lancelot en Prose. R 3. 357—378.
30. *Straub, T.* : Die Gründung des Pariser Minnehofs von 1400. ZRPh LXXVII 1/2. 1—13.

31. *Switten, M. L.* : Text and Melody in Perio's Cansos. PMLA LXXVII. 4. 320—325.
- ADAMOV, A.
32. *Dzakula, Br.* : Francusko avangarduo pozoriste i put Arthura Adamova. Izraz IX. 289—296.
- AISSÉ, M^{lle}
33. *Engel, C. E.* : Autour de Mademoiselle Aissé. [Leveleinek elemzése] RDM 18. 260—268.
- ANOUILH, J.
34. *Abirached, R.* : Jean Anouilh fait visiter sa „Grotte”. Ét 12. 369—373.
- APOLLINAIRE, G.
35. IL 203—213.
36. *Donat, Br.* : Dramaturgija atrakcija. Delo VII. 1333—1350. [Színpad műveiről.]
- ARAGON
37. *Le Bot, M.* : Du surréalisme au monde réel. Eu 384. 140—144.
38. *Dené, R.* : Perspective d'Aragon [Műveinek elemzése]. NCR 127. 108—117.
39. *Marcenac, J.* : Aragon, témoin du Parti. [Aragon művei és a kommunizmus.] CCom 1. 206—213.
40. *Varloot, J.* : Aragon et la création poétique. [A Les Poètes elemzése] P 97. 112—122.
- AUBIGNÉ d', A.
41. *Younenar, M.* : Agrippa d'Aubigné. NRF 107. 819—834.
- BALZAC, H. de
42. *Adam, A.* : Balzac au travail. RP 7. 67—81.
43. *Genaille, J.* : Balzac, Nerval et Aguado [Balzac és Nerval műveinek történelmi háttere]. RHLF 3. 389—404.
44. *Резник, Р.* : Философские взгляды Бальзака. VI 7. 120—138.
45. *Tolley, B.* : Balzac et „La Caricature”. RHLF 1. 23—35.
46. *Tolley, B.* : The Cénacle of Balzac's Illusions perdues. FS 4. 324—37.
- BEAUVOIR, S. de
47. *Blanchet, A.* : La grande peur de Simone de Beauvoir. [Emlékiratairól.] Ét 5. 157—172.
- BARBET d'AUREVILLE
48. *Gautier, J.* : Les derniers jours de Barbet d'Aureville. RDM 5. 118—127.
- BAUDELAIRE, Ch. lengyel 18., spanyol 25.
49. *Aggeler, W. F.* : Baudelaire's Part in the Composition of Léon Cladel's Les Martyrs Ridicules. Sph 4. 627—39.
50. *Karafiöl, E.* : „Baudelaire and Goethe” — A Suggestion. NeOp XLV. 3. 211—212.
51. *Pichois, C.* : Documents nouveaux sur Charles Baudelaire. MF 341. 259—276.
52. *Reichenberger, K.* : Auge und Blick als lyrisches Motiv in Baudelaire's Fleurs du mal. OL XVI. 1/2. 98—121.
- BECKETT, S.
53. *Touchard, P.-A.* : Le théâtre de Samuel Beckett. RP 2. 73—87.
- BELLAY, J. Du
54. *Μυχαήλσος, Α.* : Ποэзия Дю Белле. VI 2. 179—190.
- BELLEAU, R.
55. *Poujol, J.* : Un poème inconnu de Rémy Belleau. BHR 3. 520—523.
- BENDA J.
56. *Wurmser, A.* : Souvenirs et réflexions sur Julien Benda. Eu 389. 3—13.
- BÉRANGER, P.-J. de
57. *Fischer, J. O.* : Politique et poésie au XIX^e siècle. (Le cas de Béranger.) P 96. 68—77.
- BERNANOS, G.
58. *Picon, G.* : Sur Bernanos romancier. MF 343. 385—404.
- BLOY, L.
59. *Pijls, P. J. H.* : Léon Bloy et le Journalisme. NeOp XLV 2. 90—106.
- BOSSUET, J. B.
60. *Truchet, J.* : Bossuet et l'éloquence religieuse au temps du Carême des Minimes. XVII. 50—51. 64—76.

- LANCHE, A.
61. *Mantion, G.* : August Blanche et H. C. Andersen. *ÉtG* 4. 384—389.
- BOUSQUET, J.
62. *Ballard, J.* : Joe Bousquet le survivant. *CS* 362—363. 1—7.
63. *Burruca, Ch.* : „Tableau de la conscience infiniment privée”. *CS* 362—363. 84—90.
64. *Clancier, G.-E.* : „L'âme ne s'éveille que brisée”. *CS* 363—363. 32—36. [Költészete.]
65. *Féraud, H.* : Aux sources d'un visage. *CS* 362—363. 91—96.
66. *Nelli, R.* : Le style de Joe Bousquet, ou l'aventure du langage dans l'esthétique de la poésie. *CS* 362—363. 8—31.
67. *Rovini, R.* : Joe Bousquet, la chance du néant. [Költészete] *CS* 362—363. 37—65.
68. *Rustan, M.-J.* : Joe Bousquet et le temps. [Költészete] *CS* 362—363. 70—83.
- CAMUS, A.
69. *Kamber, G.* : The Allegory of the Names in *L'Etranger*. *MLQ* XXII. 3. 292—301.
70. *Tamarin, G. R.* : Autoportret čovjeka XX stoljeća. *Uspomeni Alberta Camusa*. *Izraz* X. k. 306—324.
- CÉLINE, L.-F.
71. *Saint-Paulien* : Louis-Ferdinand Céline. *RDM* 15. 470—473.
- CENDRARS, B.
72. *Margoni, I.* : Blaise Cendrars. *Be* 217—218.
- CHARRIÈRE, Mme de
73. *Dresden, S.* : Mme de Charrière et le Goût du Témoin. *NeoP* XLV 4. 261—278.
- CHATEAUBRIAND
74. *Christophorov, P.* : Chateaubriand, Montlosier et le „Courrier de Londres”. Avec un texte retrouvé de Chateaubriand. *RHLF* 1. 15—22.
75. *Lehtonen, M.* : Le langage imagé de Chateaubriand dans „Atala”. *NeuM* LXII 3. 131—158.
- CLAUDEL, P.
76. *Besineau, J.* : Claudel au Japon. Souvenirs et documents inédits. *Ét.* 12. 345—351.
77. *Bibesco, P.* : Promenades avec Claudel. *RP* 9. 9—25.
78. *Delcourt, M.* : Claudel et Euripide. [A Claudel dráma 2 változatának elemzése] *RHLF* 4. 599—602.
79. *Guyard, M.-F.* : La Bible et la Liturgie, sources du „Magnificat” de Claudel. *RHLF* 1. 72—80.
80. *Sofer, J.* : Claudel und die französische Klassik. *GRM* XLII. 3. 295—319.
- CONSTANT, B.
81. *Deguis, P.* : Benjamin Constant a-t-il été dénonciateur? L'affaire Oudaille. *MF* 343. 75—92.
- CORNEILLE, P.
82. *Bordaux, H.* : Plaidoyer pour la „Bérénice” de Corneille. [Corneille művének védelme Racine-ével szemben.] *RDM* 7. 440—446.
83. *Charlton, D. G.* : Corneille's Dramatic Theories and the „Didacticism” of Horace. *FS* XV. 1. 1—11.
84. *Couton, G.* : Corneille en 1660. *XVII.* 50—51. 43—63.
85. *J. Doucet, S. J.* : Dans l'atelier de Corneille. *ÉCI* 4. 400—410.
86. *Polí, A.* : Ritorno del vecchio Corneille. *LetMod.* 156—74. 2. 179—201. [Corneille utolsó műveinek értékelése.]
87. *Sellstrom, A. D.* : Addenda to the Sources of Corneille's *L'illusion comique*. *MLN* 6. 533—36.
- DÉON, M.
88. *Boisdeffre, P. de* : Romanciers d'aujourd'hui. Michel Déon. *RDM* 13. 88—98.
- DIDEROT, D.
89. *Benot, Y.* : Diderot épistolier. De ses lettres à ses livres. *P* 99. 98—105.
90. *Benot, Y.* : La vieillesse de Diderot. *Eu* 382—83. 238—248.
91. *Dieckmann, H.* : Das Thema des Schauspielers bei Diderot. *SF* 438—456.
- ELUARD, P.
92. *Carmody, F. J.* : Eluard's Rupture with Surrealism. *PMLA* LXXVI. 4. 436—446.
93. *Zurowski, M.* : Paul Eluard et la Tradition. *KwN* 265—278.
- FLAUBERT, G.
94. *Block, H. M.* : Theory of language in Gustave Flaubert and James Joyce. *RLC* 2. 197—206.
- FOUCHET, M.-P.
95. *Bourdet, D.* : Max-Pol Fouchet. *RP* 4. 127—133.
- FROISSART, J.
96. *Cartier, Normund R.* : The Lost Chronicle. *Sp* 3. 424—34.
- FROMENTIN
97. *Greshoff, G. J.* : Fromentin's „Dominique” — An Analysis. *EC* 164—189.
98. *Monge, J.* : Un précurseur de Proust: Fromentin et la mémoire affective. *RHLF* 4. 564—588.
- GADENNE, P.
99. *Sussex, R. T.* : The Novels of Paul Gadenne. *AUMLA* 16. 145—60.
- GEX, A. d'
100. *Charvet, L.* : La stèle d'Amélie Gex. *RDM* 17. 107—113.
- GIDE, A.
101. *Boisdeffre, P. de* : Que reste-t-il d'André Gide? *RDM* 4. 629—638.
102. *Comi, G.* : Gide e il peccato contro lo spirito. *Fle* 50.
103. *Thierry, J. J.* : En relisant Gide. (Les femmes dans l'œuvre de Gide.) *RP* 11. 98—103.
104. *Vildé-Lot, I.* : André Gide et l'art d'écrire d'après les variantes des „Nourritures terrestres” et de quelques autres œuvres de jeunesse. *FM* 1. 29—42., 2. 121—133., 3. 206—222.
- GIRAUDOUX, J.
105. *Fongaro, A.* : Le théâtre de Giraudoux. *LetMod* 5. 603—624.
- GOBINEAU, J.-A. de
106. *Buenoz, J.* : Gobiniana. *RHLF* 4. 592—599.
- HUGO, V.
107. *Ricatte, R.* : Sur „Les misérables.” Le Moraliste et ses personnages. *MF* 342. 48—65.
108. *Sarcey-Casard, P.* : Le pacifisme de Victor Hugo. *RLC* 3. 421—433.
- IONESCO, EU.
109. *Bourdet, D.* : Eugène Ionesco. *RP* 12. 139—142.
110. *Greshoff, C. J.* : A Note on Eugène Ionesco. *FS* 1. 30—40.
111. *Vuletic, Br.* : Le langage universel d'Eugène Ionesco. *SRAZ* 12. 97.—104.
- JAMMES, F.
112. *Fumet, St.* : Existence d'un „Jammisme”. *TR* 166. 9—18.
- JOUBE, P.-J.
113. *Micha, R.* : A partir des proses de Joube. *CS* 358. 428—435.
- LACLOS, P.-A. CHODERLOS de
114. *Castel-Gagarria, G.* : Les clefs des „Liaisons dangereuses”. *RDM* 8. 682—699.
- LA FAYETTE, Mme de
115. *Delhez-Sarlet, C.* : Sur l'attribution du Journal amoureux d'Espagne à Madame de Lafayette. *XVII.* 52. 36—46.
116. *Russo, P.* : La polemica sulla „Princesse de Clèves”. *Be* 555—602.
- LA FONTAINE, J.
117. *Clarac, P.* : La Fontaine vers 1660. *XVII* 50—51. 21—42.
- LAFORGUE, J.
118. *Berry, A.* : Les cent ans de Jules Laforgue. *RDM* 7. 526—534.
119. *Graaf, D. A. de* : Le tournant dans la vie de Laforgue. *RLV* 3. 179—193.
- LAMARTINE, A. de
120. *Cheer, M.* : Lamartine et les Balkans. [Bulgáriában.] *RDM* 24. 567—575.
121. *Gaudon, J.* : Lamartine lecteur de Sade. *MF* 343. 420—438.
122. *Lombard, C.* : Portrait of Lamartine in the English Periodical. (1820—70.) *MLR* LVI. 335—338.
123. *Poulet, G.* : Lamartine et le Sentiment de l'Espace. *NRF* 103. 27—40. 104. 249—261.
- LA ROCHEFOUCAULD, Fr.
124. *Hippeau, L.* : La Rochefoucauld et les jansénistes. *TR* 162. 65—78.
- LECONTE DE LISLE
125. *Hérisson, D. C.* : Le premier séjour en France de

- Leconte de Lisle: les années bretonnes (1822—1832): RHLF 4. 550—563.
- LEFEVRE D'ÉTAPLES, J.
126. *Dagens, J.*: Hermétisme et cabale en France de Lefèvre d'Étaples Bossuet. RLC 1. 5—16.
- LEFEVRE, Raymond
127. *Наркнрвв, Ф.*: Над рукописями Раймона Лефевра. VL 3. 133—138.
- LE SAGE, A. R.
128. *Myhne, V.*: Structure and Symbolism in „Gil Blas”. FS 2. 134—145.
- MALESHERBES, Ch.-G. de
129. *Grosclaude, P.*: Un voyage de Malesherbes dans le Midi de la France. RGLF 1. 1—14.
- MARCEAU, F.
130. *Boixdefre, P. de*: Romanciers d'aujourd'hui I. Félicien Marceau. RDM 6. 266—273.
- MARIVAUX, P. de
131. *Mind, J.*: Marivauxova cesta k realistickému románu. [Marivaux útja a realista regényig] ČMF 146—156.
132. *Papin, R.*: Marivaux, l'amour et la lutte de classes. NCR 125. 88—99.
- MAUPASSANT, G. de
133. *Mathew, J. H.*: Oblique Narration in Maupassant's Pierrot. ML 2. 48—54.
- MAURIAC, Fr.
134. *Margoni, J.*: Il caso Mauriac. Be 233.—346., 479—502.
- MÉRIMÉE, P. I. román 10.
- MICHELET, J.
135. *Saint-Denis, E. de*: Michelet et le mer de la Manche. [Egyéniségről] RHLF 1. 36—47.
- MIRABEAU
136. *Castries, D. de*: Les idées politiques de Mirabeau. RDM 11. 416—426.
- MOLIÈRE
137. *Adam, A.*: Vue perspective. Eu 385—86. 7—9.
138. *Beer, J. de*: Réalisme de Molière. Eu 385—86., 74—82.
139. *Bouvier-Ayam, M.*: Le décor économique et social. Eu 385—86. 18—28.
140. *Cusadess, G.*: La jeune fille au théâtre. [Egyik fiatalkori darabjáról] 385—86. 109—115.
141. *Chanceler, L.*: Les années d'apprentissage. Eu 385—86. 23—61.
142. *Duperron, G.*: Molière et les tricheurs. Eu 385—86. 103—109.
143. *Gaucheron, J.*: Molière à l'heure des „Fâcheux”. Eu 385—86. 131—143.
144. *Gutwirth, M.*: The Unity of Molière's L'Avare. PMLA LXXVI. 4. 359—366.
145. *Hope, Q. M.*: Molière and Saint-Evremond. PMLA LXXVI. 3. 200—204.
146. *Milhaud, G.*: Les farces philosophiques. Eu 385—86. 85—97.
147. *Nurse, P. H.*: Le rire et la morale dans l'oeuvre de Molière. XVII. 52. 20—35.
148. *Nurse, P. H.*: The Role of Chrysalde in „L'École des Femmes”. MLR LVI. 2. 167—171.
149. *Pintard, R.*: Pour le tricentenaire des Précieuses Ridicules: Préciosité et classicisme. XVII. 50—51., 8—20.
150. *Rossat-Mignod, S.*: L'émancipation des femmes De Mélite (1629) à L'École des femmes (1662). Eu 385—86. 113—122.
151. *Sandre, Y.*: Molière source de Molière. Eu 385—86. 97—103.
152. *Sorano, D.*: „L'Étourdi”. Eu 385—86., 83—85.
153. *Tersen, É.*: Le décor historique. Eu 385—86., 10—17.
154. *Touchard, P.-A.*: La vocation tragique de Molière. Eu 385—86. 62—73.
- MONTAIGNE
155. *Baraz, M.*: Sur la structure d'un essai de Montaigne. BHR 2. 265—281.
156. *Dreano, M.*: La crise sceptique de Montaigne. BHR 2. 252—264.
157. *Duvard, F.*: Deux études sur Montaigne: 1. Un livre d'Actualité: Les Essais de Montaigne. 2. Montaigne et les Politiques d'aujourd'hui. RSH 103. 339—365.
158. *Etiemble, R.*: Über die Struktur eines Essays von Montaigne. SF 5/6. 874—884.
159. *Gray, F.*: Montaigne's Friends. FS 3. 203—12.
160. *Gray, F.*: Montaigne and the Memorabilia. SPH 2. 130—39.
161. *Gray, F.*: The Unity of Montaigne in the Essais. MLQ XXII. 79—86.
162. *Leake, R. E.*: Jean-Baptiste Chassignet et Montaigne. BHR 2. 282—295.
- MONTÉGUT, E.
163. *Chadbourne, R. M.*: The Essay World of Émile Montégut. PMLA LXXVI. 1. 98—120.
- MONTESQUIEU, Ch. de
164. *Lauffer, R.*: La réussite romanesque et la signification des „Lettres persanes” de Montesquieu. RHLF 2. 188—203.
- MORHANGE, P.
165. *Borel, J.*: Poésie et vérité de Pierre Morhange. Eu 390. 48—54.
- MUSSET A. de
166. *Treskounov, M.*: Musset en Russie. 1. 151—156.
167. *Vial, A.*: A propos d'On ne badine pas avec l'amour. RSH 101. 550—68.
- NEURAL, G. de
168. *Rancon, M.*: The Attitude of Gérard de Nerval Toward Ronsard. MLQ XXII. 2. 153—157.
169. *Rinsler, N.*: Nerval et Biron. RHLF 3. 405—410.
170. *Tuin, H. van der.*: Les voyages de Nerval en Hollande. RLC 3. 387—400.
- NEVEU, J.
171. *Malrieu, J.*: Visage de Gerald Neveu. CS 359. 120—124.
- PASCAL, B.
172. *Dariosecq, L.*: La Pensée Politique de Pascal. PMLA XXXV. 1. 54—62.
- PÉGUY, Ch.
173. *Guy, B.*: Notes on Péguy the Socialist. FS 1. 12—20.
- PRÉVOST, J.
174. *Хмельницкая, Т.*: Кровь и птицы. Жак Превост. Zv 12. 187—192.
- PRÉVOST D'EXILES, A. F.
175. *Picard, R.*: L'univers de „Manon Lescaut”. [Erkölsi és szerkezeti problémákról.] MF 341. 606—622., 342. 77—103.
- PROUST, M.
176. *Błonski, J.*: „Prawdziwie życie” Marcela Prousta. (Marcel Proust „Igazi élete”). Tw 10. 66—88. [„Az eltűnt idő nyomában.”]
177. *Jackson, E. R.*: The Genesis of the Involuntary Memory in Proust's Early Works. PMLA LXXVI. 5. 586—594.
178. *Kolb, P.*: Proust's Portrait of Jaurès in Jean Santeuil. PS 4. 338—349.
179. *Mariessel, A.*: Proust et Léon Pierre-Quint. TR 160. 72—84.
180. *Paraf, P.*: Le monde de Marcel Proust. Eu 389. 100—103.
181. *Testa, C.*: Proust e la vocazione letteraria. LetMod. 4. 506—512.
182. *Zolla, E.*: Proust e la politica di potenza. NA 49—50. 105—116. 1. még francia 99.
- RABELAIS
183. *Kraishneiner, A. J.*: The Significance of the Pan Legend in Rabelais' thought. MLR LVI. 1. 13—23.
- RACINE, J.
184. *Chapman, J. A.*: The Effacement of the Racinian Image. FS 2. 122—33.
185. *Delbouille, P.*: Les Tragédies de Racine, reflets de l'inconscient ou chronique du siècle? FS 2. 103—21.
186. *Hartle, R.*: Racine's Hidden Metaphors. MLN 2. 132—39.
187. *Hir, Y. le*: Racine, Mithridate, III. 5, v. 1084—1116. ÉCI 2. 177—188. 188.
188. *Laetrelle, J. de*: Aspects de Racine. — I. De la Thébaïde à Britannicus II. De Bérénice à Athalie. RDM 1. 7—21. 2. 208—223.
189. *Pizzorusso, A.*: Classicismo e barocco nell'opera di Racine. Let 49—50. 137—141. L. még francia 83., német 164.
- RENAN, E.
190. *Frescaroli, A.*: Renan, storico-poeta. LetMod 3. 289—306.
191. *Guggenheim, M.*: Renan et le L'égrégé Française. MLN 5. 445—53.

- RIMBAUD, A.
192. *Frohock, W. M.*: Rimbaud Amid Flowers. MLN 2. 140—43. [A virágok szerepe Rimbaud költészetében.]
193. *Hardouin, M. le*: Arthur Rimbaud et sa mère. RDM 16. 556—572.
194. *Malarraso, H.—Petitfils, P.*: Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau et l'Album Zutique. [Kiadatlan versek, s újabb dokumentumok] MF 342. 7—30.
195. *Underwood, V. P.*: Rimbaud et les Lettres Anglo-saxonnes. RLC 3. 433—457.
- ROBBE-GRILLET, A.
196. *Sénart, Ph.*: Un „Planisme”: Robbe-Grillet. 167. 104—110.
- ROMAIN, J.
197. *Naughton, A. E. A.*: Jules Romains Pasticheur. MLR LVI. 1. 24—27.
- ROMAIN, R.
198. *Brett, V.*: Dopis Romaina Rollanda K. K. Hilarovi. (Romain Rolland levele K. H. Hilarhoz.) CMF II. 107—108.
199. *Brett, V.*: Romain Rolland à Prague. [Adatok, levelek] Eu. 390. 88—91.
200. *Гильдина, З.*: Об отношении Ленина к Ромулю Роллану. (1914—1917) VL 4. 89—106. L. még szovjet 349.
201. *Terreaur, L.*: A propos du vocabulaire de Ronsard. FM 2. 112—120.
- RONCARD, P. de
202. *Trousson, R.*: Le mythe de Prométhée et de Pandore chez Ronsard. BGB 3. 351—359.
- ROUSSEAU, J.-J.
203. *Baerko, Br.*: Rousseau i problémy alienacji. (Rousseau és az elidegenítés problémája.) StF 3. 23—69.
204. *Берцман, И.*: Ж.-Ж. Руссо и буржуазная революция. VL 12. 140—165.
205. *Berech, T.*: Le rayonnement de Jean-Jacques Rousseau dans le monde. TR 162. 79—83.
206. *Booy, J. Th. de*: Auteur d'une Dédicace à Jean-Jacques Rousseau: un Episode de l'Histoire du Platonisme au XVIII^e siècle. Neop XLV 4. 286—305.
207. *Poulet, G.*: Expansion et concentration chez Rousseau. TM 178. 949—973.
208. *Starobinski, J.*: Jean-Jacques Rousseau und die List der Begierde. DNR LXXII. 1. 118—142.
209. *Volpe, G. D.*: Rousseau und Marx. Die Kritik an Rousseaus abstrakten Menschen. DZPh 724—746.
210. *Zimmermann, E. M.*: „Virtue” dans La Nouvelle Héloïse. MLN 3. 251—59.
- SAINT-AMANT
211. *Bailbé, J.*: La couleur baroque de la langue et du style dans les premières oeuvres de Saint-Amant. FM 1. 43—61.
- SAINT-BEUVE
212. *Courcelle, P.*: Les lectures augustiennes de Sainte-Beuve et la conversion de Guttinguer. RHLF 3. 359—388.
213. *Molho, R.*: Un projet avorté de Sainte-Beuve: Le roman de l'Ambition. RHLF 2. 204—234.
- SAINT-EXUPÉRY, A.
214. *Carile, P.*: Ragione e religiosità in Antoine de Saint-Exupéry. C 322—325.
215. *Хмельницкая, Т.*: Садовник в пустыне. (Заметки о творчестве А. де Сент-Экзюпери) VL 11. 122—142.
- SAINT-JOHN PERSE
216. *Balashov, H.*: Сен-Жон Перс находит ориентиры. VL 3. 132—145.
217. *Guerre, P.*: In the High House of the Sea: Meetings with Saint-John Perse. YR 2. 308—317.
218. *Hartley, A.*: Saint-John Perse. En XVI. 2. 41—44.
- SAINT-PIERRE, M. de
219. *Boisdeffre, P. de*: Romanciers d'aujourd'hui II. Michel de Saint-Pierre. ROM 8. 664—671.
220. *Calan, M. de*: A travers l'oeuvre de Michel de Saint-Pierre. Ét 3. 378—386.
- SAND GEORGE
221. *Cassou, J.*: George Sand et le secret du XIX^e siècle. MF 343. 601—618.
222. *Letessier, F.*: Correspondance inédite de G. Sand avec le Docteur Pierre Darchy. BGB 4. 502—579. L. még lenyel 18., 47., 48.
- SARRAUTE, N.
223. *Polanskak, A.*: Nathalie Sarraute et le roman nouveau. STRAZ 12. 79—89.
- SARTRE, J.-P.
224. *Sère, L.*: Jean-Paul Sartre et la dialectique. NCR 123. 78—100.
225. *Wül, F.*: Sartre and the Question of Character in Literature. PMLA LXXVI. 4. 445—460. I. még német 88.
- SEGALIN, V.
226. *Bouillier, H.*: Victor Segalen. MF 343—74. L.
- SCRIBE, F. L. angol 254.
Mme DE STAËL
227. *Thibaut, M.*: Mme de Staël et l'amour. [Két ismeretlen levél] RP 2. 137—152.
- STENDHAL
228. *Mairner, R.*: Les cinq carnivals de M. Beyle. L'épisode fiumain. — La trame historique du „Juif”. RLC 377—386. I. még spanyol 24.
- SUARES, A.
229. *Chassang, A.*: Lyrisme du Condottiere. TR 139. 137—147.
- TALLEMANT DES RÉAUX
230. *Kellenberger, H.*: Tallemant Des Réaux and Corneille's Othon. MLN 2. 130—132.
- TRIOLET, E.
231. *Apel-Muller, M.*: Elsa Triolet et le réalisme. NCR 123. 101—107.
- TORTEL, J.
232. *Bignonviri, P.*: Jean Tortel, un regard qui s'obscurcit. CS 361. 446—453.
- VALÉRY, P.
233. *Blanchard, A.*: Le silence de Paul Valéry. CS 361. 427—445.
234. *Chisholm, A. R.*: Valéry's „Cantique des Colonnes”. AUMLA 16. 127—133.
235. *Chisholm, A. R.*: Valéry's „Ébauche d'un serpent”. AUMLA 15. 19—29.
236. *La Rochehoucauld, E. de*: Cahiers de Paul Valéry. RP 8. 31—40.
237. *Thomas, J.*: Source de „La fausse morte” de Paul Valéry. RHLF 2. 238—242.
238. *Yvon, H.*: A propos d'un „écart” de P. Valéry. FM 81—86.
- VERLAINE, P.
239. *Cuénod, Cl.*: Technique et valeur expressive, chez Paul Verlaine, des vers autres que l'alexandrin. FM 3. 183—198., 4. 288—305.
240. *Got, M.—Cuénod, C.*: „Art poétique”: Verlaine et le technique impressionniste. TM 129—136.
- VIGÉE, Cl.
241. *Alpy, M.*: La faim de la poésie. TR 166. 46—52.
- VIGNY, A. de
242. *Burch, F. F.*: Three Unpublished Letters of Alfred de Vigny. MLR LVI 3. 339—341.
243. *Poulet, G.*: Perles et bulles chez Vigny. MF 342. 577—588.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM
244. *Rollery, J.*: Villiers de l'Isle-Adam et la Bretagne. MF 343. 5—28.
- VOLTAIRE
245. *Hornik, H.*: Jean Bodin and the Beginnings of Voltaire's Struggle for Religious Tolerance. MLN 7. 632—35.
- ZOLA, E.
246. *Brady, P.*: La peinture de Claude Lantier, contribution à l'étude de Zola, critique d'art. [Zola mint műkritikus] RSH 101. 89—102. I. szovjet 243.
247. *Braceu, I.*: Emile Zola și Rusia. [Zola mint a Vesznyik Evropi munkatársa.] RFRG. 1961. 2. 379—384.
248. *Grant, E. M.*: Marriage or Murder Zola's Hesitations concerning Cécile Grégoire. FS 1. 41—45.
249. *Mathews, J.-M.*: L'impressionisme chez Zola. Le Ventre de Paris. FM 3. 199—205.
250. *Mitterland, H.*: La genèse et la publication de Son Excellence Eugène Rougon d'Emile Zola. MF 342. 669—690.
251. *Teracn, E.*: Sources et sens de „Germinal”. P 95. 74—89.

Általában

1. *Agno, F.*: Sulle controversie linguistiche in Ital a. GST '1. sz. 90—100.
 2. *Balda cci, L.*: Narrativa. Let 49—50. 117—125., 51. 77—83. [Mai olasz próza.]
 3. *Ciotti, A.*: L'Illuminismo nell'Italia settentrionale. C 85—91.
 4. *Cordie, C.*: Il primo convegno di studi italiani a Parigi. LetM 4. 494—501. [1960. május 30—jún. 1. között Párizsban. Témája: La letteratura italiana nel secolo XIX.]
 5. *Costanzo, M.*: Studi sulla poesia del Novecento. Let 49—50. 97—112.
 6. *Ferrero, C. G.*: Astolfo (Storia di un personaggio). C 513—530.
 7. *Ильин, Ю.*: Современная Итальянская новелла. Зв 1. 98—101.
 8. *Jaccottet, Ph.*: La poésie italienne contemporaine. NRF 103. 125—129.
 9. *Mariani, G.*: Alle origini della Scapigliatura. C 280—321., 423—460.
 10. *Molla, F.*: Natura e paesaggio come momenti lirici. LetM 3. 355—363.
 11. *Morelli, G.*: Studi sul trimetrio giambico. Maia, 143—161.
 12. *Russo, L.*: Nevelistica e dialoghistica nella Firenze del '500. Be 261—283., 535—554.
 13. *Sozzi, B. T.*: Convegno di studi di filologia italiana. LetM 4. 485—494. [1960. ápr. 8—9-e között Bolognában.]
 14. *Spavini, A.*: La scoperta dell'ironia. Fle 30. sz.
 15. *Štjepčević, N.*: Poetika drugog neorealističkog talasa u italijanskoj književnosti. Knj. XXXIII. 405—413. [A második neorealista hullám poetikájáról.]
- Egyes írók*
- ALBERTI, L.-B.**
16. *Mengaldo, P. V.*: L. B. Alberti. — Opere volgari. Vol. I. I libri della famiglia. Cena familiaris. — Villa a cura di Cecil Grayson. — Bari, Laterza, 1960. (Scrittori d'Italia, N° 218.) GST 1. 112—131.
- ALFIERI, V.**
17. *Carrelli, L.*: Una lettera sconosciuta di Vittorio Alfieri. GST 557—561.
 18. *Masiello, V.*: Il „Saul” nella storia della poesia alfieriana. C 561—579., 677—696.
- ARIOSO, L.**
19. *Bigi, E.*: Appunti sulla lingua e sulla metrica del „Furioso”. (A proposito dell'edizione Debenedetti-Segre.) GST 2. 239—253.
- BANDELLO, M.**
20. *Saulnier, V. L.*: Sur une nouvelle de Bandello et l'un des comptes du monde aventureux. BHR 2. 347—349.
- BEMBO, P.**
21. *Dionisotti, C.*: Marco Pecoraro, Per la storia dei carmi del Bembo. Una redazione non vulgata. Venezia—Roma, Istituto per la collaborazione culturale. 1959. pp. 232. GST 573—592.
- BERARDELLI, FR.**
22. *Piomalli, A.*: Franco Berardelli poeta tardo crepuscolare. LetM 3. 364—370.
- BETTI, U.**
23. *Van der Meerschen, J. M.*: Le „voi” dans l'oeuvre de Ugo Betti. RLV 4. 341—346.
- BETTINELLI**
24. *Genero, Bartolomeo S. J.*: Ricerche bettinelliane. La riforma dell'insegnamento della storia nelle scuole dei Gesuiti e l'origine del „Risorgimento” GST 365—401.
- BIGARETTI, L.**
25. *Falgui, E.*: Racconti e romanzi di Libero Bigaretti. Fle 31.
- BOCCACCIO, G.**
26. *Perella, N. J.*: The World of Boccaccio's Filocolo. PMLA LXXVI. 4. sz. 330—339.
- BRUNO, G.**
27. *Tissoni, R.*: Appunti per uno studio su della dimostrazione scientifica nella „Cena de la Ceneri” di G. Bruno. RF LXXIII 3/4. 347—388.
- CALVINO, J.**
28. *Vitale, E.*: Calvino, la favola e l'uomo. Fle. 36.
- CAMELLI, A.**
29. *Piomalli, A.*: Antonio Camelli. C 531—554. Antonio da Pistoia.
- CAMPANA, D.**
30. *Ulivi, F.*: „Tutto Campana”. C 580—594.
- CARDUCCI, G. 31.**
31. *Ahlstöm, G.*: Storia del Nobel a Carducci. Fle
 32. *Antonelli, S.*: Commemorazione carducciana. Be 622—623.
 33. *Papini, G. A.*: L'ultimo volume dell'epistolario carducciano. C 616—622.
 34. *Pighi, G. B.*: Due telegrammi e un appunto del Carducci. C 473—474. [Veszélyeszkijhoz Pétervárra és A. Mussafiahoz Velencébe küldött távirata és egy feljegyzése.]
 35. *Pirotti, U.*: Versi di Giosuè Carducci e di Olindo Guerrini. C 472—473. L. még cseh szlovák 89
- CECCHI, E.**
36. *Sinillino, N.*: Sull'arte di Cecchi. Fle 4. sz.
- CHINI, M.**
37. *Santini, E.*: Di Mario Chini „scrittore vario” e poeta. C 489—495.
- COLONNA, FR.**
38. *Corti, M.*: Da un convento veneto a un castello piacentino. (L'autore del „Delfilo” non è Francesco Colonna.) GST 2. 161—195.
- CRESCINI, V.**
39. *Viscardi, A.*: Vincenzo Crescini. Be 2. 175—194.
- CROCE, B.**
40. *Falgui, E.*: Croce e il giornalismo letterario. Fle. 1.
 41. *Falgui, E.*: Una intervista con Croce firmata da Ambrosini ma scritto da Serra. Fle. 39.
- DANTE, A.**
42. *Barard, Y.*: A propos de la „Divine Comédie”. Reflexions oscillantes sur la traduction. RLC 1. 17—24.
 43. *Cambon, G.*: Dante's Francesca and the Tactics of Language. MLQ XXII. 63—78.
 44. *Chiari, A.*: Il preludio dell'inferno dantesco. C 1. 1—11.
 45. *Falgui, E.*: Il canto XVI del „Paradiso”. C 648—665
 46. *Forti, F.*: Il limbo dantesco e i megalopsichismi dell'etica nicomachea. GST 3. 329—364.
 47. *Freccero, J.*: Dante's Pilgrim in a Gyre. PMLA LXXVI. 3. 168—181.
 48. *Gobetti, P.*: Dante: primo uomo moderno. EuLet 9/10. 13—17.
 49. *Grana, G.*: Vecchie e nuove letture dantesche. C 475—482.
 50. *Palgen, R.*: Saggio di analisi tematica della „Divina Commedia”. C 2. 129—142.
 51. *Rabuse, G.*: Dantes Antäus — Episode, der Höllegrund und das Somnium Scipionis. AfKg XLIII. 1. sz. 18—51. L. még amerikai 67., angol 99.
- DE MARCHI, E.**
52. *Spinazzola, V.*: Emilio de Marchi, Tutte le opere, a cura di Giansiro Ferrara. Vol. I. Esperienze e racconti. Vol. II. Grandi romanzi. — Milano, Mondadori, 1959, 1960. (Classici contemporanei italiani), pp. L-1030. e pp. 1146. GST 443—450.
- DE ROBERTO, F.**
53. *Venè, G. F.*: De Roberto e la crisi del verismo. Fle 44.
 54. *Landucci, S. C.*: Per lo studio del pensiero politico di Francesco De Sanctis. Soc. 3. 335—375.
- DI BREME, L.**
55. *Camporesi, P.*: Una vita romantica di Marie Antoinette. C 1. 80—84. [Eddig ismeretlen műve.]
- FLEMINI, FR.**
56. *Russo, L.*: Ricordo di Francesco Flemini. Be 219—223.
- FOGAZZARO, A.**
57. *Bertacchini, R.*: Fogazzaro spiritualista e decadente. Fle 23.
 58. *Girardi, E. N.*: Fogazzaro e Carducci. Fle 23.
 59. *Piomalli, A.*: Fogazzaro e il modernismo. Fle. 23.

60. *Summer, M. L.* : Le approssimazioni stilistiche di Antonio Fogazzaro. GST 402—442., 522—551.
- FOSCOLO, U.
61. *Vannucci, P.* : Di un nemico del Foscolo: Urbano Lampredi (1761—1838). Re 465—472.
- GENTILE, G.
62. *Cerroni, U.* : La filosofia politica di Giovanni Gentile. Soc. 3. 302—320.
- GOLDONI, C.
63. *Fido, F.* : Itinerari e prospettive della critica goldoniana. Be 195—209.
- GRAZZINI, G.
64. *Barberi Squarotti, G.* : Struttura e tecnica della novelle del Grazzini. GST 497—521.
- JOVINE, Fr.
65. *Leone de Castris, A.* : Realismo di Jovine. C 1. 52—70., 2. 177—188.
- LAMPEDUSA, T. di
66. *Colquhoun, A.* : Lampedusa in Sicilia. EuLet 9—10. 36—44.
- LEONARDO da V.
67. *Budel, O.* : Leonardo da Vinci: Medieval Inheritance and Creative Imagination. RF LXXIII. 3/4. 285—299.
- LEOPARDI, G.
68. *Blasucci, L.* : Sulle due prime canzoni leopardiane. GST 1. 39—89.
69. *Pacella, G.* : Note al testo dello Zibaldone. GST 1. 107—112.
70. *Russo, L.* : Le scoperte filologiche e il Leopardi. Be 372—373.
71. *Timpanaro, S.* : Due note leopardiane (con una postilla di M. F.) GST 1. 101—106. I. A Silvia, v. 46., II. Sul titolo delle Annotazioni a Eusebio.
- MACCHIAVELLI, N.
72. *Ridolfi, R.* : Schede per l'epistolario del Macchiavelli. GST 2. 232—238, 552—556.
- MAGGI, V.
73. *Fahy, C.* : Un trattato di Vincenzo Maggi sulle donne e un'opera sconosciuta di Ortensio Lando. GST 2. 254—272.
- MANZONI, A.
74. *Bo, C.* : Manzoni in Germania. EuLet 7. 24—26.
75. *Petrocchi, G.* : Avvio al romanzo manzoniano: il primo capitolo. Let 51. 3—9.
76. *Trombatore, G.* : I sonetti e le odi giovanili di A. Manzoni e l'idillio „Adda”. GST 2. 196—231.
77. *Ulivi, P.* : Genesi e tecnica di un personaggio manzoniano. Let 51. 10—38.
- MENEGHETTI, E.
78. *Guarnieri, S.* : Edigio Meneghetti. Be 315—332.
- MICHELANGELO
79. *Clements, R. J.* : Michelangelo as a Baroque Poet. PMLA LXXVI. 3. 182—192.
- MONTALE, E.
80. *Barberi Squarotti, G.* : Montale, la metrica e altro. Let 51. 53—66.
- MORAVIA, A.
81. *De Tommaso, P.* : Il lento cammino di Moravia. Be 210—216.
82. *Sommarivilla, G.* : Il „Manzoni” di Moravia. C 607—615. [A Promessi Sposi legújabb kiadása elé írt Moravia előszórá.]
83. *Tondo, M.* : L'ultimo Moravia. C 733—738.
- NIEVO, I.
84. *Campassi, O.* : Nievo amministratore dei Mille. Fle 47.
- ONOFRI, A.
85. *Comi, G.* : Ricordo di Arturo Onofri. Fle 51.
- ORIANI, A.
86. *Barbieri, T.* : Lettere inedite di Alfredo Oriani all'editore Zanichelli. C 208—211.
- PAPINI, G.
87. *Grana, G.* : Papini dopo il „Guidizio”. LetM 2. 220—231.
- PASCOLI, G.
88. *Fusco, E. M.* : Il sonno sui Baccanali. LetM 3. 307—324.
89. *Petrini, M.* : Giovanni Pascoli, il „Convito” e il „Marzocco”. Be 432—440.
- PAVESE, C.
90. *Borrello, O.* : Pavese e il mito estetico dei „Ritorni”. LetM 1. 95—99.
- PETRARCA, G.
91. *Argenio, R.* : Per una edizione critica delle „Epistole metriche” del Petrarca. C 482—489.
92. *Françon, M.* : Remarques sur la traduction par Philéus des „Rime Sparse” de Petrarque. C 216—220.
93. *Wilkins, E. H.* : On Petrarch's Appreciation of Art. Sp 2. 299—301.
- PIRANDELLO, L.
94. *Arata, R.* : Luigi Pirandello. Fle 25.
95. *Borrello, O.* : Il pensiero estetico di Pirandello. LetMo 634—653.
96. *Cale, Fr.* : Cale, Fr. Sulla fortuna di Pirandello in Jugoslavia. SRAZ 12. 29—51. [Bibliografia: 42—51.]
97. *Cardé, P.* : Un giudizio francese poco noto su Pirandello. C 223—229.
98. *Comnène, M.-A.* : Le dernier livre de Pirandello. Eu 385—86. 159—163.
- POLIZIANO
99. *Russo, L.* : Un'opera autografa e inedita del Poliziano. Be 503—505. [A „Seconda Centuria di Miscellanee” kézírata.]
- PRATOINI, V.
100. *Musić, Srdjan* : Vasko Pratolini ili kriza jednog optimizma. S 14. 468—473. [Az optimizmus válsága műveiben.]
- QUASIMODO, S.
101. *Paparelli, G.* : „Humanitas” e poesia di Quasimodo. LetM 6. 719—748.
- REBORA, P.
102. *Pontana, P.* : Note sullo stile di Rebora. Let 53—54. 36—43.
- RINALDO DA MONTALBANO, L.
103. *Melli, E.* : Estratti da un perduto codice del „Rinaldo da Montalbano” in un manoscritto autografo di Lionardo Salviati.
- RUSO, L.
104. *Biuni, W.* : Per Luigi Russo. Be 533—534.
105. *Brunetti, F.* : Un liberale di sinistra. Be 899.
106. *Della Terza, D.* : Il Direttore della Scuola Normale. Be 893.
107. *De Tommaso, P.* : Politicità trascendentale e „particita” dell'arte. Be 904.
108. *Fubini, M.* : Incontri con Luigi Russo. Be 867.
109. *Gadda, C. E.* : Immagine di Luigi Russo. Be 887.
110. *Jemolo, A. C.* : Dopo la guerra. Be 909.
111. *La Penna, A.* : Metodo e anticonformismo. Be 896.
112. *Pellegrini, S.* : Il professore Russo. Be 882.
- SABA, U.
113. *Pivchera, A.* : Figure e stile di Umberto Saba. Let 53—54. 44—58.
- SAVARESE, N.
114. *Navarria, A.* : Nino Savarese. Be 473—478.
- SAVINIO, A.
115. *Amoroso, G.* : Il surrealismo archeologico di Savinio. Let 53—54. 59—68.
- SCALIGERO, C.
116. *Costanzo, M.* : Introduzione alla poetica di Giulio Cesare Scaligero. GST 1. 1—38.
- SOLDATI, M.
117. *Sanpivetti, E.* : Le immagini della „Confessione” di Mario Soldati. Let 1. 100—107.
- SVEVO, I.
118. *Cernecca, D.* : Le due redazioni di „Senilità” di Italo Svevo. SRAZ 29—66.
119. *Grehenickórá, R.* : Italo Svevo a Zeno Cosini (Burzoazni román ve XX. století). (Italo Svevo és Zeno Cosini c. műve) (A burzsoáz regény a XX. században). Pl IX. 139—142.
120. *Pfohl, R.* : Imagery as Disease in „Senilità.” MLN 2. 143—150.
- TASSO, T.
121. *Fittoni, M.* : Intorno all' ordito classico dell' *Amita*. C 1. 12—34.
122. *Moretti, W.* : Tre maestri della tecnica epica tassiana. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa (Vol. XXX). I—II. 1—60.
- UNGARETTI, G.
123. *Davico Bonino, G.* : „Il taccuino del vecchio” ed il „terzo tempo” della poesia ungarettiana. Let 51. 47—52.

124. *Sempoux, A.*: Il sogno del „paese innocente” nella poesia di Giuseppe Ungaretti e il tema leopardiano dell'età dell'oro. RLV 1. 43—47.
- VERGA, G.
125. *Boldreghini, C.*: Lettere inedite di Giovanni Verga e di Domenico Gnoli ad Emilia—Ferretti Viola (Emma). C 199—207.
- VICO, G.
126. *Auerbach, E.*: Vico e la „Natura storica” degli uomini. EuLet 52—64.

ROMÁN IRODALOM

Általában

1. Probleme actuale ale dezvoltării prozei. (A próza fejlődésének időszert kérdései.) VR 10. 115—141.
 2. *Bratu, S.*: Tînăra generația de poeți (A fiatal költőnemdék). GL 50.
 3. *Novicov, M.*: Succesele romanului. (A regény sikeréi). GL 35.
 4. *Oprra, Al.*: Stiluri în proza tinerilor și exigențele realismului socialist. (A fiatalok prózájának stílusa és a szocialista realizmus követelményei.) VR 9. 153.
 5. *Răicu, L.*: Trăsături ale prozei noastre. (Prózánk jellemző vonásai). GL 31.
 6. *Serban, G.*: Prezențe actuale în poem. (Az időszertű dolgok jelenléte a nagyobb költeményben.) VR 7. 101—110, 8. 129—138.
 7. *Simion, E.*: Sensibilitatea poetică. (A költői érzékenység). JaL 8. 84—89.
 8. *Todoran, E.*: Folclorul și actualitatea. (A népköltészet és a maiág.) SB 9. 71—76.
 9. *Tornea, P.*: Problemele ale dramaturgiei actuale. (A mai dramaturgia kérdései.) VR 11. 129—142.
- A román irodalom kapcsolatai: L. szovjet 467.

Egyes írók

ALECSANDRI, V.

10. *Condrescu, N. N.*: Relațiile lui Prosper Mérimée cu Vasile Alecsandri. (Prosper Mérimée kapcsolatai Vasile Alecsandrival.) RFRG 2. 225—229.

ARGHEZI, T.

11. *Cioabă, N.*: Două viziuni critice asupra creației Argheziene. (Arghezi alkotásainak két kritikai szemlélete). SB 10. 58—67.
12. *Irașcu, G.*: Argheziánă. Cont. 28.
13. *Simion, E.*: Receptarea critică a operei lui Tudor Arghezi. (T. Arghezi műveinek kritikai visszhangja.) VR 12. 125—137.
14. *Simion, E.*: T. Arghezi: Cu bastonul prin București. (T. Arghezi: Sétapálcával Bukaresten keresztül.) JaL 12. 71—78.
15. *Зяичковский, Ю.*: Тудор Аргеши и его писательское мастерство. ND filol 3. sz. 136—149.

BACOVIA

16. *Simion, E.*: 80 de ani de la nașterea poetului Bacovia. (Bacovia születésének 80. évfordulójára.) Cont. 36.
17. *Țirioi, N.*: Sinceritatea simțirii în poezia lui Bacovia. (Az érzés őszintesége Bacovia költészetében.) SB 12 59—65.

Flora, F.

127. Giambattista Vico poeta del mondo primitivo. LetM 6. 713—718.
 128. *Landucci, S.*: Vico e il previchismo nella nuova interpretazione di Nicola Badaloni. Be 347—360.
- VIGANO, R.
129. *Spellanzon, S.*: Renato Viganò poeta popolare. LetM 6. 794—799.

BĂLCESCU, N.

18. *Ursu, N. A.*: Cîntarea Romîniei — opera lui Nicolae Bălcescu. (România éneke — Nicolae Bălcescu műve.) JaL 12. 52—70.

BENIUC, M.

19. *Îlăscu, A.*: Permanente în lirica lui Beniuc. (Állandóságok Beniuc költészetében) GL 41.

CASSIAN, N.

20. *Pana, A.*: Dragoste și revoluție. (Szerelem és forradalom.) JaL 11. 55—60. (Nina Cassian verseinek elemzése.)

CHIRIȚĂ, C.

21. *Vînter, I.*: Tineri prozatori: Constantin Chiriță. (Fiatal írók: Constantin Chiriță)—VR 11. 116—128.

DAN, P.

22. *Vêla, S.*: Pavel Dan. SB 9. 77—84.

DAVIDOGLU, M.

23. *Potopin, J.*: Considerații asupra piesei de debut a lui Mihail Davidoglu. (Észrevételek Mihail Davidoglu pályakezdő színdarabjáról.) SB 8. 72—75

ELIADE RADULESCU, I.

24. *Cornea, P.*: Contribuții la definirea profilului ideologic și artistic al lui I. Eliade-Radulescu. (Adalékok I. Eliade-Radulescu eszméi és művészi arculatának meghatározásához.) VR 8. 87—99, 9. 109—124.

IBRĂILEANU.

25. *Săndulescu, Al.*: Ibrăileanu polemist. (Ibrăileanu a vitatkozó) VR 7. 125—136. (Kritikai működéséről.)

JEBELEANU, E.

26. *Căvercanu, D.*: A sugestie și semnificație în poezie. (Sugalmazás és a jelentőség a költészetben.) JaL 10. 72—74.

27. *Lălin, A. A.*: Tilcul operei poetice a lui Eugen Jebeleanu. [Költészetének magyarázata] SB 10. 68—76.

LABIȘ, N.

28. *Vianu, T.*: Nicolae Labiș. GL 52.

SADOVEANU, M.

29. *Băăărau, D.*: M. Sadoveanu — Rapsod al poporului. (M. Sadoveanu a nép éneke.) JaL 10. 47—50.

30. *Bratu, S.*: Publicistica antifascistă a lui M. Sadoveanu. (M. Sadoveanu antifasiszta publicisztikája.) VR 11. 73—78.

31. *Georgescu, P.*: Însemnări despre caracterul popular. (Megjegyzések a népi jellegéről.) GL 45.

TOPÎRCEANU, G.

32. *Dima, A.*: Poetul în epoca noastră. (75 de ani de la nașterea lui G. Topîrceanu.) [Költő a mi korunkban. G. Topîrceanu születésének 75. évfordulóján.] JaL 7. 39—44.

SPANYOL IRODALOM

Általában

1. *Albérès, R.-M.*: Le nouveau roman espagnol. RP 10. 81—91.
2. *Baader, H.*: Menschheitsdenken und Aufklärung in Spanien. StG 750—766.
3. *Baruh, K.*: Špānski književnici u gradjanskom ratu (1938). Izraz IX. k. 389—397. [A polgárháború íróiról.]
4. *Clarke, D. C.*: The Marquès de Santillana and the Spanish Ballad Problem. MP 13—24.

5. *Font Puic, P.*: El hispanoamericano ante la naturaleza. CH 193. 67—85. [A természeti szépségek esztétikájáról.]
6. *Garcíasol, R. de.*: Cincuenta años de poesia española (1850—1900). CH 138. 333—358. 139. 83—94.
7. *Hubman, N. L.*: Unisality and Unity in the Lazarillo de Tormes. PMLA LXXVI. 5. sz. 469—473.
8. *Méltmann, W.*: Altspanische Epik. GRM XLII. 2. 129—153.
9. *Rossi, R.*: Panorama del romanzo spagnolo. Contemporaneo, 38—39. 86—94.

10. *Selig, K.-L.E.*: Versi dimenticati della poesia concettistica spagnola. C 595—598. [Szövegközlés.]
 11. *Штейн, А.*: Свообразие испанской классической драмы. VL 1. sz. 133—150.
 12. *Тертерян, И.*: «Гуманизироваться или погибнуть.» VL 6. sz. 188—195. [A mai spanyol irodalom helyzetéről.]
- Egyes trók**
- ALAS, L.**
13. *Kronik, W. J.*: Un cuento olvidado de „Clarín”. CH 136. 27—35. [Clarín „La guitarra” c. elfelejtett műve.]
- AVILA, P. L.**
14. *Bertini, G. M.*: La lirica di Pablo Luis Avila. LetM 5. 629—633.
- AYALA, P.**
15. *Shaw, D. L.*: On the Ideology of Pérez de Ayala. MLQ XXII. 2. 158—66.
- AZORIN**
16. *Rioperez Y mila, S.*: Comienzos literarios de „Azorin” en Madrid. CH 133. 290—303. (Azorin J. Martínez Ruiz írói álneve.)
- BLAS DE OTERO**
17. *Xosé Sanctakreu*: Оружие народа. (Стихи Бласа де Отеро.) IL 9. sz. 187—192.
- BUEROVALLESO, A.**
18. Doménech, R.: Critica de „Las Meninas”. CH 133. 119—124.
- CALDERON**
19. *Escobar, J.*: Teatro sacramental y existencial de Calderón de la Barca. CH 134. 219—234.
 20. *Salvador, A.*: Concepción de la vida como sueño. CH 133. 370—376. (La concepción filosófica del drama „La vida es Sueño” de Calderón de la Barca.)
 21. *Salvador, A.*: Vivencia de amor. CH 137. 201—207.
- CERVANTES**
22. *Girard, R.*: Mensonge romantique et vérité romanesque. [Cervantes és Stendhal összehasonlítása.] NRF 98. 241—253.
 23. *Murillo, L. A.*: Cervantes „Coloquio de los Perros”. A Novel-Dialogue. MP 3. 174—185. [A „Coloquio” eredetiségéről.]
 24. *Rüegg, A.*: Cervantes und Don Quijote. ZRPh LXXVII. 3/4. 375—379.
- ÊÇA DE QUEIROZ**
25. *Cal, E. G. da*: Êça de Queiroz, Baudelaire et Le Parnasse Contemporain. RLC 3. 401—420.
- GALDÓS**
26. *Haffer, M. Z.*: Ironic Reprise in Galdós’ Novels. PMLA 233—239.
 27. *Jonva, C. A.*: Galdós’s „Mariana” and the Approach to Reality. MLR 515—519.
- GONGORA**
28. *Bodini, V.*: Góngora e le immagini surreali. Let 53—54.
 29. *Montes, E.*: Góngora e la sua Cordoba. Fle 50.
 30. *Spinelli, R.*: Barocco, Gongora, gongorismo. Fle 50.
- JARNÉS, B.**
31. *Itie, P.*: Benjamín Jarnés: Aspects of the Dehumanized Novel. PMLA Jar 247—253.
- JIMENEZ, J. R.**
32. *Garciasol, R. de*: Los primeros libros de poesia de Juan Ramon Jimenez. CH 135. 382—397.
 33. *Olson, P. R.*: Structure and Symbol in a Poem of Juan Ramón Jiménez. MLN 636—
- LARRA, M. J.**
34. *Goytisolo, J.*: Attualità di Larra. Eu Let. 7. 42—53.
 35. *Varela, J. L.*: Larra y nuestro tiempo. CH 133. 35—50.
- LOPE DE VEGA**
36. *Crino, A. M.*: Lope de Vega’s Exertions for the Abolition of the Unites in Dramatic Practice. MLN 259—61.
 37. *Soons, G. A.*: Two Historical Comedias and the Question of Manierismo. RF LXXIII 3/4. 339—346. [Lope de Vega és Tirso de Molina műveiről.]
- LORCA, F. G.**
38. *Canjoli, G.*: Federico García Lorra poète de „Desengaño”. LetM 1. 34—55.
 40. *Comincioli, J.*: En torno a García Lorca. Sugerencias documentos: bibliografía. CH 139. 37—76.
 41. *Georgescu, I.*: Caracterul popular al teatrului lui Federico García Lorca. (Federico García Lorca színműveinek népi jellege.) RFRG 2. 241—253.
- LUGONES, L.**
42. *Maais, C. H.*: Del „Junario sentimental” de Leopold Lugones, al ultrismo. CH 135. 336—351.
- MACHADO, A.**
43. *Marchado, J.*: Gli ultimi anni di Antonio Machado, con note di Oreste Macrí. Let 53—54. 10—35.
 44. *Uhlir, K.*: „La tierra de Alvar González” Antonio Machado a problém lidové formy a lidovosti. (Antonio Machado: La tierra de Alvar González c. műve és a népi forma, valamint a népiesség problémája.) ČMF 2. 73—87.
- MADARIAGA**
45. *Gorkin, J.*: Madariaga e l’isolamento della Spagna. Fle 46.
- PESOA, F.**
46. *Lopes Filho, N.*: Luz critica sobre un poema de Fernando Pessoa „Tabacaria”. CH 133. 93—110.
- PRADO, J. L.**
47. *Grande, F.*: En torno a un libro y un poeta. CH 135. 402—411.
- QUEVEDO**
48. II poema eroico „De las Necesidades y Locuras de Orlando el Enamorado” di Francisco de Quevedo y Villegas. LetM 3. 325—342. 4. 461—474.
 49. *Crosby, J. O.*: The Friendship and Enmity Between Quevedo and Juan de Jáuregui. MLN 35—39.
 50. *Del Pivro, R. A.*: La Respuesta de Montalban a la „Perinola” de Quevedo. PMLA 40—47.
- RODRIGO DE REINOSA**
51. *Gilman, St. Rugerio, M. J.*: Rodrigo de Reinosa and La Celestina RF LXXIII 3/4. 255—284. [La Celestina hatása Rodrigo de Reinosa XV. sz. spanyol irodára.]
- TIRSO DE MOLINA**
52. *Marone, G.*: Un grande tema poetico di Tirso de Molina. C 385—391.
- UNAMUNO, M.**
53. *Alvar, M.*: El problema de la fe en Unamuno. CH 136. 5—19.
 54. *Mayer, G.*: Unamunos Beziehungen zur deutschen Dichtung. GRN XLII. 2. 197—210.
- VALTANAS**
55. *Huerta, A.*: Procesos inquisitoriales y obras de espiritualidad en el siglo XVI. CH 138. 251—269.
- VAZQUEZ DE MELLA, J.**
56. *Piñar, B.*: Juan Vazquez de Mella, el orador de España. CH 133. 5—25.
- VINCENTE, A.**
57. *Duque, Aquilino*: Una victoria sobre el tiempo. CH 133. 125—134.

DÉLAMERIKAI SPANYOL NYELVÜ IRODALOM

1. amerikai 29. szovjet 79.
1. — Творить для народа. Конгресс деятелей культуры революционной Кубы. IL 12. 194—201.
2. *Casson, J.*: La Poésie de Jorge Guillén. RP 3. 80—86.
3. *Castro Arévalo, M.*: La nueva novela peruana. CH 138. 307—329.
4. *Dessau, A.*: Das Problem des Realismus in den Romanen Mariano Azuelas und die Frage der

- Originalität der mexikanischen Literatur. WZRoStock X. 279—285.
5. *Garciasol, R. de*: Residente en Venezuela. CH 137. 191—198. [Alonso, M. R. könyvéről.]
6. *Heald, W. F.*: Soledad in the Poetry of Jorge Carrera Andrade. PML 608—612. [Ecuadori spanyol nyelvű költés, XX. század.]
7. *Кутейщикова, В.*: Бертильон 166. LG 4.
8. *Künr, H. D.*: A Clever Tale in Early Spanish Prose. MLN 1. 25—29. [A spanyol népköltészet

kedvelt motívumának, a mindent legyőző hősnek jelentkezése a korai latin-amerikai spanyol irodalomban.]

9. *María Oton, C. H.*: Trayectoria del realismo en la Argentina y una novela rural. CH 137. 188—190. [B. Lynch: „El romance pe un Gaucho” c. regényéről.]

PORTUGÁL IRODALOM

- HORRENT, J.: La tragédie „Castro” d'Antonio Ferreira. RLV 5 377—403.
ROUGEOT, J.: Un ouvrage inconnu de l'auteur des Lettres Portugaises. RSH 101. 23—36.

10. *Pedemonte, H. E.*: Del Mira Agustini. CH 137. 161—183. [Uruguayi költőné.]
11. *Rosa Hila, L.*: Tres poetas Argentinos actuales. CH 137. 207—211. [Urquía, C. E., Aristides, J., Sanzanid, A.]
12. *Stevenson, P.*: The Very Novel of the Star. M 6.42—49.
13. *Tijeros, E.*: Don Enrique Larreta. CH 139 81—83. [Az argentin író halála alkalmából.]

- SCHNERR, W. J.: Two Courtiers: Castiglione and Rodrigues Lobo. 138—153.

BRAZIL IRODALOM

- BASABAUM, L.: Panorama literaturii brazilienne. (A brazil irodalom látképe.) Cont. 33.

- HAMPEJS, Zd.: Euclides da Cunha. WZ Rostock X 1. 149—156.

SZLÁV NYELVŰ IRODALMAK

A SZOVJETUNIO IRODALMA

Általában

1. *Aniraka, B.*: Kółko Sungurowa i polski aspekt jego działalności. (Sungurov köre és munkásságának lengyel megvilágítása.) SO 375—394.
2. *Анисимов, И.—Гей, Н.—Неупокоева, И.*—Эльсберг, Я.: Жизнь — теория — литература. LG 106. [Az irodalom feladatai a SZKP új programjának fényénél.]
3. *Багсан, М.*: Рисорджименто и литература. IL 11. 212—216. [Az orosz irodalom és a Risorgimento.]
4. *Walicki, A.*: Śłowianofilia a „Żbédni ludzie” na tle prądów ideowych lat trzydziestych — sześćdziesiątych. (A szlavofilek és a „felesleges emberek” a 1830—1860-as évek ideológiai irányzatainak hátterében.) SO 527—557.
5. *Гор, Г.—Друзин, В.*: Молодость крайнего Севера. О 5. 191—196. [A szovjet északi terület költőiről és íróiról.]
6. *Деметьев, А.*: На новом этапе. LG 115. [A mai irodalom fejlődésének sajátosságairól.]
7. *Деметьев, А.*: Народничество и народническая литература. VL 2. 149—164.
8. *Кедрина, З.*: Полнота жизни — глубина образа. LG 33. [A realizmusról, új tendenciákról az irodalomban.]
9. *Кожеевников, В.*: Штурм вершин. LG 76. [A szovjet irodalom feladatairól.]
10. *Kouzelsov, M.*: L'écrivain doit être un créateur de l'avenir. Oeuvres 7. 137—144.
11. *Makarov, A.*: La jeune littérature. Oeuvres 6. 136—144. [Az ifjú generációról.]
12. *Марков, Г.*: Ответственность перед временем. (О литературе наших дней.) LG 65.
13. *Панков, В.*: Активный человек. Zn 6. sz. 201—215. [A hős a szovjet irodalomban.]
14. *Pokusaev, E. I.—Usakina, T. I.—Ziegengeist, G.*: J. G. Oksman — ein hervorragender Repräsentant der sowjetischen Literaturwissenschaft. (Zu einem neuen Sammelband Oksmans.) ZfS VI. 452—461.
15. *Śliwowska, W.*: Pietraszewcy na Syberii. SO 105—126. [A petraszevecek szibériai tartózkodásáról.]
16. *Сколов, Н.*: В. И. Ленин о народничестве и проблемы истории русской литературы. VLU 8. 79—92.
17. *Трифопова, Т.*: Для человека и человечества. (Тема современности в литературе 1960 года.) VI. 6.12—30.

18. *Шарапов, Г.*: Реализм писателей-народников. VL 2. 127—145.
19. *Штамбок, А.*: Куда ведет схоластика. (Об изучении русского Просвещения и просветительской эстетики.) VI 3. 97—115.
20. *Штамбок, А.*: Об авторе рассуждения «О качествах стихотворца». (К вопросу о двух направлениях в русской эстетике классицизма.) RL 1. 169—181.
21. *Щипачев, С.*: Коммунистическое воспитание и советская литература. K 5.34—41.
22. *Эльсберг, Я.*: Лавров — предшественник социал-демократии и марксизма? VL 2. 145—149.
23. *Эльяшевич, А.*: Источник радости и вдохновения. Zy 11. 201—207. [XXII. kongresszus programjáról és a szovjet irodalom helyzetéről.]
24. *Эльяшевич, А.*: Литературные герои пятидесяти годов. NSz 3. 203—225.
25. *Яшен, К.*: Пульс работает четко. LG 105. sz. [A mai irodalom tendenciáiról.]

Drámaírás

26. *Богуславский, А.—Диев, В.*: Заметки о советской драматургии на современном этапе. IS 5. 8—15.
27. *Богуславский, А.—Диев, В.*: Проблема новаторства и традиций в советской драматургии 30-ых годов. RL 3. 85—107.
28. *Залесский, В.*: О красоте подлинной и мнимой. NSz 1. 206—225. [Arbuzov, Pogodin, Dvoreskij és mások színdarabjairól.]
29. *Кузнецов, А.*: Театр, драматургия, жизнь. T 10. 45—55. [A szovjet színház és drámai irodalom helyzetéről.]
30. *Пименов, В.*: Общее и разное. DN 4. 225—232. [A testvéri köztársaságok drámai irodalmáról. Néhány 1960-ban írt színdarabról.]
31. *Радов, Г.*: Главная тема дня. I 6. 90—97. [A falu témája a színházban.]
32. *Солодовников, А.*: Герой эпохи или герой дня? (Заметки о новом в новых пьесах.) T 3. 73—90.
33. *Стариков, Д.*: Общее дело. (По поводу некоторых пьес о современной деревне.) T 10. 67—86.
34. *Старинкевич, Е.*: На новом этапе. (Из спостережень над драматургиею 1960 г.) RadL 2. 3—31. [Az 1960. évi drámaírásról.]

Költsézet

35. Аннинский, Л.: Заметки о молодой поэзии. Zn 9. 197—212. [A szovjet költészetéről. Vozneszenszkij, A., Jevtusenko, J., Ahmadulina, R., Rozsvesztvenszkij, R.]
36. Базанов, В.: Из истории гражданской поэзии начала XIX века. RL 1. 39—62.
37. Бушканец, Е.: Вольная русская поэзия второй половины XIX в. IAN 1. 75—78.
38. Гаркави, А.: Атрибуция некоторых произведений вольной русской поэзии середины XIX века (по данным П. А. Ефимова). RL 4. 193—194.
39. Götz, J.: Sowjetische Lyrik und „Ostforschung“. WZJena X, 71—73.
40. Губко, Н.: У истоков. Zn 5. 199—202. [A szovjet költészet kezdeteiről, a proletár költők alkotásairól.]
41. Друзин, В.: О современной молодой поэзии. Neva, 5. 172—189.
42. Инбер, В.: Любовь к мысли. LG 116. [A költészet egyéni vonásairól, egyes szovjet költőkről.]
43. Липелис, А.: Современность старого жанра. VL 7. 36—54. [A mai verses meséről.]
44. Меньшутин, А., Синяевский, А.: За поэтическую активность. (Заметки о поэзии молодых.) NM 1. 224—242.
45. Prukrt, H.: Der volkstümliche und literarische russische Vers. ZfS VI, 606—621.
46. Рыленков, Н.: Живые цветы поэзии. LG 138. [A mai költészetéről.]

Kritika

47. Наполова, Т.: Заметки о критике. (К проблеме творческой индивидуальности писателя.) Zn 10. 202—208. [A helytelen kritikáról.]
48. Новиков, М.: Решая важные проблемы. VL 8. 123—131. [A mai szovjet irodalom és kritika helyzetéről.]

Próza

49. Безыменский, А.: О литературной пародии. VL 7. 157—168.
50. Бровман, Г.: Заметки о художественной прозе наших дней. LS 4. 7—20.
51. Бровман, Г.: Устарело ли изображение «Диалектики души»? LZs 15. [A tegényi sokáról, az utóbbi évek regényeiről.]
52. Жак, Л.: Путешествие в страну детства. NSz 6. 210—224. [Az orosz és szovjet írók önéletrajzaikról.]
53. Канторович, В.: Современный очерк. VL 2. 3—24.
54. Кузнецов, К.: Четвертое поколение. (Заметки о прозе молодых.) LG 79.
55. Лагин, Л.: Без скидок на жанр! (Заметки о научно-фантастической литературе.) LG 19.
56. Ленобль, Г.: От слова — к образу. (Заметки о языке советской художественной литературы.) VL 12. 40—56.
57. Ляпунов, Б.: Литература и наука. (О научно-популярной литературе.) VL 2. 24—36.
58. Михайлов, О.: Люди труда и мысли. (Заметки о некоторых явлениях молодой прозы.) Zn 4. 195—209.
59. Панова, В.: Под добрым солнцем. LG 74. [A háború után jelentkezett fiatal írókról, az irodalom helyzetéről.]
60. Рябчиков, Е.: Широкий фронт. LZs 18. [A szovjet karcolat helyzetéről.]
61. Фоменко, Л.: Время зовёт. О художественной прозе 1960 года. NSz 2. 194—212.
62. Joranolj, M.: Novi talas u savremenoj sovjetskoj prozi. (Új hullám a mai szovjet prózában) S 14. k. 325—340.

Irodalomtörténetírás

63. — За научное освещение истории нашей литературы. О 9. 170—206. [A szovjet-orosz irodalom története 3. kötetének megvitatása.]

64. Дементьев, А.: Показать реальное богатство советских литератур. DN 1. 239—240. [A szovjet irodalmak történetének megalkotásáról.]
65. Дымищ, А.: Заметки на полях. LZs 19. [A szovjet irodalomtudomány helyzetéről.]
66. Зелинский, К.: Становление метода социалистического реализма. DN 1. 236—238. [A szovjetunió irodalomtörténetének megalkotásáról.]
67. Иванов, В.: За подлинный историзм. (Обсуждаем вопросы истории советской литературы.) VL 7. 54—66.
68. Klenner, R.: Die Darstellung der Sowjetliteratur in einem sogenannten „Lexikon der Weltliteratur“. WZJena X, 75—76.
69. Мясников, А.—Пархоменко, М.: Литература героической эпохи. LG 119. [A háromkötetes „Az orosz szovjet irodalom története“-ről.]
70. Тимофеев, Л.: Историзм или схема? (Обсуждаем вопросы истории советской литературы.) VL 5. 45—59.

Kücsolatok

71. Данилевский, Р.: Изучение русской литературы в ФРГ (1958—1960). RL 2. 210—221.
72. Егоров, О.: Во имя свободы и братства. П. 11. 202—211. [A szovjet irodalom a világirodalomban.]
73. Экзamura Ёсумаро: К вопросу о влиянии русской литературы на японскую. IAN 97—110.
74. Kíš, D.: O nekím odlikama ruskog i francuzkog simbolizma. Delo 811—827. [A francia és az orosz szimbolizmus néhány eltérő vonásáról.]
75. Corbel, C.: La littérature russe en France sous la Restauration. RLC 1. 61—90.
76. Мерквиладзе, Г.: Современный грузинский роман за рубежом. VL 2. 199—203.
77. Frank, J. F.: Edice sovetské literatury u nás. CR 11. 70—75.
78. Шевчук, В.: Українська тематика в чеській та словацькій літературі XX століття. (Ukrán tematika a XX. századi csehszlovák irodalomban) KadI. 1. 56—74.
79. Шур, Л.: Об основных периодах истории русско-латиноамериканских литературных связей. (Проблема распространения и восприятия латиноамериканских литератур в России в XVIII—XIX вв.) IAN 332—335.
80. Jüngst, H.: Bemerkungen zur Interpretation der russischen und sowjetischen Literatur in Westdeutschland. WZLeipzig X, 19—21.
1. még. csehszlovák 46. bolgár 14, 17, 18, 19, 64 délszláv 30. francia 17, 32, 248 német 68

Népi orosz irodalom

81. Азбелев, С.: К датировке русской Повести о взятии Царьграда турками. TODRL 334—338.
82. Al-húz, D.: A propos du „Dit du prince Igor“. Oeuvres 8. 148—155.
83. Альшиц, Д.: Древнерусская повесть про царя Ивана Васильевича и купца Харитона Белоулина. TODRL 255—272.
84. Бегунов, Ю.: К вопросу об изучении Жития Александра Невского. TODRL 343—358.
85. Белоброва, О.: Автограф Дионисия Зобнинского. TODRL 383—391.
86. Брюсова, В.: Холмогорский летописец и художник XVII в. (Об одном из авторов Двинской летописи.) TODRL 445—454.
87. Голубев, И.: Два неизвестных стихотворных послания первой половины XVII в. TODRL 391—414.
88. Дмитриев, Л.: Обсуждение проекта «Словаря — комментарий Слова о полку Игореве». TODRL 342—348.
89. Дмитриева, Р.: К истории создания „Сказания о князьях владимирских“. ND Filol 4. 159—164.
90. Еремин, И.: К характеристике Нестора как писателя. TODRL 54—65.

91. *Казан, М.*: «Вирши об обороне Чигирина от турок» TODRL 435—445.
92. *Казакова, Н.*: Книгописная деятельность и общественно-политические взгляды Гурия Тушина. TODRL 169—201.
93. *Клибанов, А., Корейкий, В.*: Послание Зиновия Отенского дьяку Я. В. Шишкину. TODRL 201—225.
94. *Колобанов, В.*: Обличение княжеских междоусобиц в поучениях Серафима Владимирского. TODRL 329—334.
95. *Коляда, Г.*: Работа Ивана Федорова над текстами Апостола и Часовника и вопрос о его уходе в Литву. TODRL 225—255.
96. *Копылев, А.*: Неизвестный автограф протопопа Аввакума. RL 1. 139—140.
97. *Котков, С.*: Из старых южновеликорусских параллелей к лексике «Слова о полку Игореве». TODRL 67—75.
98. *Кукушкина, М.*: Новая повесть о событиях начала XVII в. TODRL 374—388.
99. *Лихачев, Д.*: Вопросы атрибуции произведений древнерусской литературы. TODRL 17—42.
100. *Лихачев, Д.*: Литературный этикет древней Руси (к проблеме изучения). TODRL 5—17.
101. *Лурье, Я.*: Литературная и культурно-просветительная деятельность Ефросина в конце XV в. TODRL 130—169.
102. *Мазунин, А.*: Об одной переработке Жития боярыни Морозовой. TODRL 429—435.
103. *Мальшев, В.*: Некоторые замечания к Повести о Сухане. RL 3. 195—197.
104. *Мошесова, Г.*: «История о французском шляхтиче Александре». TODRL 290—323.
105. *Р-Ягаз, А.*: Iwan Peresiewtow, rosyjski pisarz polityczny XVI w. ORP 203—225.
106. *Позднеев, А.*: Никонская школа песенной поэзии. TODRL 419—429.
107. *Робинсон, А.*: Неизданная поэма М. А. Волошина о Епифании. TODRL 512—520.
108. *Розов, Н.*: Рукописная традиция «Слова о законе и благодати». TODRL 42—54.
109. *Салмина, М.*: Сказание об убиении Даниила Суздальского и о начале Москвы как иллитературный памятник. TODRL 272—281.
110. *Сапунов, Б.*: Всеволод Полоцкий в «Слове о полку Игореве». TODRL 75—85.
111. *Сапунов, Б.*: «Тисовая кровать Святослава». (Из реального комментария к «Слову о полку Игореве»). TODRL 323—327.
112. *Сарабанова, Н.*: «Прение верного инока с отступником». (Из истории старообрядческой литературы XVII в.) TODRL 251—290.
113. *Смолицкий, В., Тургенева, Т.*: Четыре произведения народной сатиры. TODRL 509—512.
114. *Соловьев, А.*: Епифаний Премудрый как автор «Слова о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского». TODRL 85—107.
115. *Тагунова, В.*: К вопросу о появлении культа Петра и Февронии Муромских в связи с идейным содержанием их жития и временем возникновения его первоначальной редакции. TODRL 338—342.
116. *Тагунова, В.*: Муромские списки «Повести об Иулиании Лазаревской». TODRL 414—419.
117. *Флоровский, А.*: Первый русский печатный букварь для иностранцев 1690 г. TODRL 482—495.
118. *Шарлемань, Н.*: Где был Путивль, упоминаемый в «Слове о полку Игореве»? TODRL 327—329.
- Антонов, Sz.
121. *Марченко, А.*: Дорога длиною в пятнадцать лет. (Заметки о творчестве Сергея Антонова.) VL 7. 12—39.
- Арбузов, А.
122. *Рудницкий, К.*: Талант Арбузова. LG 42.
- Aszelyev, N.
123. *Дымшиц, А.*: Уроки Николая Асеева. LZs 77.
124. *Молдавский, Д.*: Счастье по плечу. (Заметки поэзии Николая Асеева.) Neva 6. 186—192.
125. *Урбан, А.*: Поэзия смотрит в будущее. Zv 2. 187—195.
- Багриски, Е.
126. *Бондарин, С.*: Эдуард Багрицкий. NM 130—143.
- Baratinszki, J.
127. *Тойбин, И.*: Об особенностях общественно-литературной поэзии раннего Баратынского. ND Ffoll 2. 102—110.
- Bazsov, P.
128. *Скорин, Л.*: Размышления о слове. (Из воспоминаний о П. П. Бажове.) LZs 13.
- Бернц, D.
1. szovjet 264.
- Belinszki, V.
129. *Архипов, В.*: Оружие критики. О 6. sz. 171—179. [Születésének 150. évfordulójára.]
130. *Благой, Д.*: Наш живой современник. LZs 70.
131. *Вишневская, И.*: Бессмертие критика. Т 5. 74—93.
132. *Гей, Н.*: Традиции великого критика. VL 6. 92—110.
133. *Глаголев, Н.*: Закономерности творческой эволюции В. Г. Белинского. VMU 4. 3—11.
134. *Ермилова, Л.*: Белинский и Лермонтов. Zp 5. 216—224.
135. *Иовчук, М., Степанов, В.*: Мировоззрение В. Г. Белинского и его современные фальсификаторы. VF 6. 33—47.
136. *Казан, М.*: Белинский о соотношении видов и жанров искусства. VL 6. 110—124.
137. *Касилов, Э.*: В. И. Ленин про Белинского. RadL 3. sz. 85—89.
138. *Lavretski, A.*: Visszarion Bielinski. Oeuvres 6. 150—156.
139. *Манин, Ю.*: Поэзия критической мысли. (К 150-летию со дня рождения Белинского.) NM 5. 230—245.
140. *Машинский, С.*: С. Т. Аксаков и Белинский. RadL 3. 89—99.
141. *Perovszki, A.*: Actualitatea lui Bielinski. I—II. GL 31. 32.
142. *Перцов, В.*: Высокая страстность. (Над письмами В. Г. Белинского.) LZs 69.
143. *Самарин, Р.*: Белинский и зарубежная литература. LZs 69.
144. *Хитров, М.*: Создание эпохи. DN 9. 221—226.
145. *Цыбенко, Е.*: Белинский в народной Польше. VMU 4. 11—18.
146. *Шербина, В.*: В. Г. Белинский и современность. К, 8. 58—64.
147. *Эйхенбаум, Б.*: Наследие Белинского и Лев Толстой. VL 6. 124—149.
- Bergold, O.
148. *Губко, Н.*: Путь к вершинам. (Заметки о поэзии Ольги Бергольд.) Neva 5. 190—194.
- Besztyzsey—Marlinszki, A.
149. *Дилевски, М.*: Неизвестный предпис от стихотворения на поэта-декабриста А. А. Бестужева-Марлинского «В день именин». EL 4. 59—65.
- Блок, А.
150. *Гайдаров, В.*: А. А. Блок. RL 4. 209—214. [Viszsaemlékezések.]
151. *Гзовская, О.*: А. А. Блок в Московском Художественном театре. RL 3. 197—208.
152. *Крук, И.*: Блок и Гоголь. RL 1. 85—103.
153. *Пайман, А.*: Александр Блок в Англии. RL 1. 214—220.
154. *Тимофеев, Л.*: Поэтика контраста в поэзии Александра Блока. RL 2. 98—107.

Рубрикация статей

- Andrejev, L.
119. *Полыновский, М.*: О чем рассказал Вадим Андреев. LZs 19.
- Antokolszki, P.
120. *Озеров, Л.*: В мастерской поэта. LG 33. [A prózáírógól.]

155. Чекарлиева, Н.: А. А. Блок и революция. EL 3. 43—58.
156. Вокотковска, А.: Мнимое стихотворение Софьи Бардиной. RL 2. 169—172.
157. Баборенко, А.: Бунин и Эртель. RL 4. 150—151.
158. Крутикова, Л.: «На край света» — первый сборник рассказов И. Бунина. VLU 20. 77—89.
159. Мещерский, А.: Неизвестное письмо И. Бунина. RL 4. 152—158.
160. Зельдович, М.: Николай Чернышевский и Антон Григорьев. (Из творческой истории «Очерков гоголевского периода русской литературы».) NDFilol 3. 95—108.
161. Зельдович, М.: Эстетический трактат Н. Г. Чернышевского и проблемы русской литературы 50-х годов. RL 2. 3—22.
162. Пантин, И.: Критика позитивизма в русской материалистической философии. (40—80-е годы XIX в.) VF 2. 65—77.
163. Селезнев, В.: Неопубликованные материалы о Н. Г. Чернышевском. VLU 14. 166—167. Id. szovjet 243.
164. Гольцинер, В.—Хализев, В.: Работа Чехова над рассказом «Невеста». VL 9. 167—184.
165. Малуян, Л.: Чехов начинается с «Иванова». VL 5. 94—103.
166. Rott, C.: Sur Tchekhov. NRF 102. 1104—1111.
167. Rühner, K.: A. P. Tschekow. WZGreifswald X. 25—29.
168. Соколов, Н.: О сюжете и образах повести Чехова «Мужики». NDFilol 3. 128—136.
169. Хализев, В.: О природе конфликта в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня». VMU 1. 49—65.
170. Sibirowski, P.: Z problematyki recepcji Czehowa na Zachodzie. SO 307—320. [Nyugati fogadtatásának problematikájából.]
171. Шушловская, Ф.: «Степь» А. П. Чехова. NDFilol 2. 98—102.
172. Juchacz, M.: Antoni Czechow i literatura Polska. SO 293—306. [Munkásságának irodalmi viszonyai Lengyelországban 1904-től a világhírből kitéréséig.]
173. Архипов, В.: Эстетика правды. LZs 141.
174. Беккер, Э.: Принципы анализа художественного произведения в критике Н. А. Добролюбова. LS 6. 24—31.
175. Жданов, В.: Забытые строки. LG 141. [Leveleiről]
176. Жданов, В.: Из заметок о Добролюбова. NM 12. 200—211.
177. Зельдович, М.: Историзм и современность. VL 11. 47—65.
178. Краснов, Г.: Воспоминания А. П. Златовратского о Н. А. Добролюбова. RL 2. 173—182.
179. Левин, Ю.: Об отношениях Н. А. Добролюбова и М. Л. Михайлова в 1861 году. IAN 420—424.
180. Марвич, С.: На высотах времени. O 11. 173—179.
181. Николаев, П.: К вопросу о народности литературы в критике Н. А. Добролюбова. NDFilol 3. 103—117.
182. Пустильник, Л.: Автор статьи «Темное царство». (Забытый отзыв о Добролюбова.) VL 11. 80—83.
183. Рейсер, С.: Литературное наследство и проблемы текстологии Н. А. Добролюбова. VL 11. 65—80.
184. Рейсер, С.: Необоснованная гипотеза. VL 2. 56—64. [Dobroljubov és Herzen külföldi találkozásáról.]
185. Рыскин, Ю.: Изучение творчества Н. А. Добролюбова. (Обзор литературы.) IAN 520—526.
186. Соловьев, Г.: Эстетические взгляды Н. А. Добролюбова. VF 11. 89—101.
187. Тажарченко, Г.: Об атрибуциях некоторых статей и рецензий Добролюбова 1857—1858 годов. RL 3. 144—152.
188. Холодов, Е.: Уроки Добролюбова. T 11. 105—115.
189. Чуковский, К.: История одного пасквиля. LG 1425.
190. Альтман, М.: Гоголевские традиции в творчестве Достоевского. Slavica 443—461.
191. Битюгова, И.: Неопубликованное письмо Ф. М. Достоевского. RL 4. 143—147.
192. Braun, M.: Das Nachwort zum „Jüngling“ (Zur Frage des aktuellen Romans bei Dostoevskij). WSl VI 16—25.
193. Виноградов, В.: Достоевский и Лесков. (70-ые годы XIX века). RL 1. 63—84., 2. 65—97.
194. Виноградов, В.: Неизвестный очерк-фельетон Ф. М. Достоевского. VL 1. 89—108.
195. Gesemann, W.: Nietzsches Verhältnis zu Dostoevskij auf dem europäischen Hintergrund der 80-er Jahre. WSl VI, 128—156.
196. Kirsten, U.: Zur Frage der künstlerischen Methode Dostoevskijs in den 40-er Jahren („Arme Leute“, „Der Doppelgänger“). WZRoStock X. Sonderheft 139—153.
197. Kreft, Br.: Marks i Engels o „Nečistim silama“. (Marx és Engels az „Ördögökéről“.) S 13. k. 349—370.
198. Любимов, Д.: Из воспоминаний. (Речь Ф. М. Достоевского на пушкинских торжествах в Москве в 1880 г.) VL 7. 156—166.
199. Михайлова, И.: Противоречия в мировоззрении Ф. М. Достоевского и современная идеологическая борьба. NDFilol 4. 135—143.
1. még: szovjet 217
200. Арзуманова, М.: Новое о Ф. Эмине. RL 1. 182—186.
201. Дмтревский, В.: Память и совесть писателя. (К 70-летию И. Эренбурга.) LZs 11.
202. Ehrenburg I.: Ma vie. Oeuvres 1. 157—162. [Önéletrajzszerű visszaillatás.]
203. Рубашкин, А.: Виза времени. Zn 1. 212—222.
204. Трифонова, Т.: На переднем крае. LG 12.
205. Fyfi T. F.: The Stormy Life of Ilya Ehrenburg. En 6. 82—90.
206. — Друг взыскательный и добрый. (А. А. Фадеев о литературе народов СССР.) DN 4. 205—224.
207. — Неизвестное письмо А. А. Фадеева. LZs 151.
208. Бушмин, А.: Александр Фадеев (по страницам посмертных публикаций). RL 4. 12—39.
209. Кубка, Ф.: Воспоминания о друге. II. 12. 202—207.
210. Пузырев, В.: Александр Фадеев о кинофильме «Чапаев». Neva 6. 194—195.
211. Фадеев, А.: Из переписки. NM 12. 196—199. [Első közlés.] 1. még: szovjet 223
212. Урбан: Поэзия и публицистика. Zv 5. 202—206. [Költői alkotásairól.]
213. Куприяновский, П.: Дмитрий Фурманов в Ленинграде. RL 3. 181—184.
214. Смирнова, В.: Как была написана «Военная тайна». NM 2. 227—242.
215. Юдина, И.: Рукописное наследие Н. Г. Гарина—Михайловского. RL 2. 185—191.
216. Ганичева, В.: О некоторых особенностях реализма Гоголя. VLU 14. 64—78.
217. Ермаков, В.: Polemические заметки. VL 5. 109—120. [Műveinek értelmezéséről.]
218. Манн, Ю.: Новые факты биографии Гоголя. VI 8. 193—196.

1. dőlszóló 80 szovjet 190, 152
- GONCSAROV, I.
219. *Milosević, N.*: O psihološkom aspektu „oblomovštine. Delo VII. k. 288—312. [Kísérlet a hagyományos értelmezés revíziójára.]
220. *Пруцков, Н.*: О художественном своеобразии Гончарова-романиста. RL 4. 79—99.
221. *Чемена, О.*: Этапы творческой истории романа И. Гончарова «Обрыв». RL 4. 195—208.
- GORKIJ, A.
222. — Переписка А. М. Горького с Л. А. Сулержицким. Вступительная статья, подготовка текстов и комментарии А. Тарасевич. NM 6. 171—195.
223. — «С любовью приветствую Вас». (Из переписки А. Фадеева и А. Горького.) LG 71.
224. *Amaričovi, M.*: Predrevoluční dramatická tvorba M. Gorkého a tradice cechovského dramatu. (M. Gorkij forradalomelőtti drámai alkotása és a cseh-i dráma hagyományai.) ČR II. 129—139.
225. *Балатова, Е.*: Горький на сцене сегодня. Т 6. 103—111.
226. *Блохина, В.*: История двух поездов. VL 4. 111—116.
227. *Бойко, Н.*: К вопросу о прототипах рассказа М. Горького «Сторож». RL 3. 178—180.
228. *Botura, M.*: Ohlas vystoupení M. Gorkého na Prvním sjezdu sovětských spisovatelů ve třicátých letech v nás. (Milyen visszhangja volt a harmincas években nálunk M. Gorkij fellépésének a szovjet írók első kongresszusán?) ČR II. 75—87.
229. *Бродская, С.*: Горьковский номер журнала «Египет». VI. 1. 150—153.
230. *Бялик, Б.*: Гуманизм подлинный и мнимый. LZs 72.
231. *Горький, А.*: «Учиться надобно у мастеров». (Письма к А. Калигулову.) LG 72.
232. *Гречнев, В.*: О жанре литературного портрета у М. Горького. RL 3. 168—178.
233. *Груздев, И.*: Мои встречи и переписка с М. Горьким. Zv 1. 141—185.
234. *Июбфе, Ф.*: «Слов — меньше, образности — больше». VL 8. 168—181.
235. *Касторский, С.*: Очерк М. Горького «Лев Толстой». Neva 6. 179—185.
236. *Кирпотин, В.*: Пометы Горького на докладе о драматургии. VI. 4. 106—109.
237. *Lenatzev, J.*: M. Gorkého spory o marzenie z problémů rosyjského neoromantizmu. (Gorkij és az orosz neoromantika problematikájából.) SO 559—589.
238. *Макимова, В.*: Горький беседует с писателями. DN 6. 228—233.
239. *Менделевич, Г.*: Над страницами ленинских книг. (К 25-летию со дня смерти А. М. Горького.) VI. 6. 85—92.
240. *Овчаренко, А.*: Наш Горький. К 9. 39—47. (Gorkij mint költő, polgártárs és ember. Gorkij jelentősége a szovjet irodalom fejlődésének különböző szakaszaiban.)
241. *Овчаренко, А.*: Повести М. Горького об «Окурове». IAN 2. 111—121.
242. *Пыльнев, А.*: Неизвестное выступление А. М. Горького. Neva, 6. 193.
243. *Світличний, И.*: Біля початків літератури соціалістичного реалізму. (A szocialista realizmus irodalmának kezdete.) RadL 6. [Gorkijről, Csernisevskijről. Zoláról.]
244. *Сокольников, М.*: У Горького. LZs 72. [Visszaemlékezők.]
245. *Сокрушенко, С.*: Горький і Короленко. RadL 3. 66—76.
246. *Стиль, А.*: Горький и авангард. II. 6. 185—187.
247. *Тарасова, А.*: Горьковедение на современном этапе. IS 5. 16—22.
248. *Товстоногов, Т.*: Классик и современник. Т 6. 97—103.
249. *Трегуб С.*: Дискуссия в «Комсомольской правде». VI. 4. 109—111. [Vita a gyűlöltre nevelésről. Gorkij — „Proletár gyűlölet” és Romain Rolland — „Nikolaj Osztrovszkij” c. frásáról.]
250. *Fabbro, E.*: Massimo Gorkij a Capri. Contemporaneo 37. 50—69.
251. *Фарбер, Л.*: Новые документы о революционной деятельности М. Горького. RL 3. 169—187.
252. *Шумский, А.*: Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. VAN 3. 138—143.
253. *Janosi, J.*: Panorama dinamica a decenilor (viața lui Klim Samghin). VR 10. 154—165.
254. *Janosi, J.*: Panorama dinamica a decenilor viața lui Klim Samghin. VR 11. 143—156.
1. még szovjet 396.
- GRIBOJEDOV, A.
255. *Ревякин, А.*: Жанровые особенности «Горя от ума». RL 4. 114—127.
- GRIN, A.
256. *Шкловский, В.*: Заря на парусах. LZs 109.
- HERZEN, A.
257. *Гай, Г.*: Герцен о Лермонтове. NDFilol 2. 162—166.
258. *Śliwowski, J.*: Nieznany autograf Aleksandra Hercena. SO 31—35. [A LTA krakkói könyvtárában talált kézirat.]
- GYERZSAVIN, G.
259. *Альтшуллер, М.*: Несколько уточнений к текстам стихотворений Г. Р. Державина. RL 4. 186—190.
- ILJIN, M.
260. *Маршак, С.*: Поэтическая энциклопедия. VI. 9. 139—156. [A tudományos tematikájú szérirodalom mesteréről.]
- ILF, I.
261. *Ильф, И.*: Записные книжки. Письма из Америки. NM 12. 161—189. [Ű adatok]
- ISZAKOVSKIJ, M.
262. *Масик, В.*: О народности поэта. Neva 1961. 7. 167—170.
263. *Молчанов, А.*: 3 Творчої історії циклу «Минеувшее» М. Ісаковського. RadL. 6. 129—134.
- JAKUBOVICS, P.
264. *Двинянинов, Б.*: П. Ф. Якубович и Демьян Бедный. RL 4. 168—172.
- JAKUSKIN, P.
265. *Баландин, А.*: Новые материалы о П. И. Якушкине. ND Filol 2. 154—162.
- JAZIKOV, N.
266. *Коровин, В.*: Неизвестный сонет Н. М. Языкова. RI 4. 131—134.
- JEVTUSENKO, J.
267. *Поздняев, К.*: Это тревожит. LZs 7. [Műveinek bírálat.]
- JESZENIN, Sz.
268. *Выходцев, П.*: Народно-поэтические традиции в творчестве С. Есенина. RL 3. 123—143. 1. m. orosz 311.
- KAVERIN, V.
269. *Kaverine, V.*: A ma table de travail. Oeuvres 2. 153—161.
- KOLOSOV, A.
270. *Кудреватых, Л.*: Друзья — правдисты. NSz 3. 225—239.
271. *Осетров, Е.*: Писатель в газете. Воспоминания об Алексее Колосове. NSz 1. 225—237.
- KOLCOV, M.
1. szovjet 312.
- KOLCOV, A. V.
272. *Tonkov, V.*: Die Kol'cov-Forschung in der Sowjetunion (1917—1959). ZfS VI 266—282.
- KORNILOV, B.
273. *Хренков, Д.*: Песня остается в строю. Neva 2. 196—202.
- KORNILOVICS, A.
274. *Лотман, Ю.*: Неизвестные и утраченные исторические труды А. О. Корниловича. RL 2. 121—125.
- KOROLENKO, V.
1. orosz 245.
- KOZSEVNIKOV, V.
275. *Ковалев, В.*: Дума о человеке будущего. RL 3. 43—64. [„Bemutatom Bolujevet” c. novellájáról]

- KUBANOV, V.
276. Лашин, М.: Василий Кубанев. (Литературный портрет.) NSz 2. 212—224.
277. Larchine M.: Vassili Koubanév [Iróí arckép]. Oeuvres 8. 136—141.
- KUPRIN, A.
278. Любимов, Л.: Из творческой лаборатории Куприна. (Рассказ «Тень Наполеона».) RL 4. 164—167.
- KÜHNELBEKER, V.
279. Бочкарев, В.: Ранние драматические произведения В. К. Кюхельбекера. ND Filol 1. 88—99.
280. Левин, Ю.: В. Кюхельбекер — автор «Мыслей о Макбете». RL 4. 191—192.
- LAURENTOV, I.
281. Кожеевникова, Н.: Красота жизни и красота стиля. LZs 5. [A fiatal íróról.]
- LEONOV, L.
282. Горький, М.: Предисловие к французскому изданию романа Леонида Леонова «Бруски». LZs 72.
283. Старикова, Е.: Леонид Леонов о писательском труде. Zn 4. 177—190.
284. Старцева, А.: Образы — символы в творчестве Леонида Леонова. RL 1. sz. 104—119.
285. Суровцев, Ю.: Возвращение к человечеству. DN 7. sz. 230—236. [A béké gondolata Leonov alkotásában.]
- LERMONTOV, M.
286. Орлов, П.: Основной конфликт поэмы Лермонтова «Песня про Царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». ND filol. 4. 31—42.
1. szovjet 257, 134.
- LESZKOV, N.
287. Видуцкая, И.: Жанр рассказа в творчестве Н. С. Лескова. ND filol. 2. 80—93.
288. Столярова, И.: Общеизвестная и литературная позиция Н. С. Лескова в конце 1860-х — начале 1870-х годов. VLU 2. 112—123.
1. orosz 193.
- LOMONOSOV, M.
289. Из высказываний М. В. Ломоносова о науке. VAN 11. 75—77.
290. Башкирова, Г.: Маленький «вертолет» Ломоносова. LG 138.
291. Берков, П.: Известные стихотворения Ломоносова в «Санктпетербургских ведомостях» 1743 и 1748 годов. RL 4. 128—130.
292. Берков, П.: Новые тексты Ломоносова. (К 250-летию со дня рождения М. В. Ломоносова.) IAN 6. 506—511.
293. Grasshoff, H.: Lomonosov und Gottsched. Gottscheds „Aufführliche Redekunst“ und Lomonosovs „Rhetorik“. ZfS VI. 489—507.
294. Grau, C.: Die Wandlung des deutschen Lomonosov-Bildes am Anfang des 20. Jahrhunderts. ZfS VI 4. 517—530.
295. Иванов, П.: Политические идеи в поэме М. В. Ломоносова «Петр Великий» (К 250-летию со дня рождения великого русского ученого и мыслителя). ND 4. 3—12.
296. Krichner, P.: Lomonosov und Johann Christian Günther. ZfS VI. 4. 483—487.
297. Lehmann, U.: Lomonosov und Abraham Gotthelf Kästner. ZfS VI. 4. 508—519.
298. Майстров, Л.: М. В. Ломоносов и математика. VF 5. 93—103.
299. Орошин, А.: Поэзия Ломоносова и наша сучасность. RadL 6. 73—82.
300. Петров, Л.: М. В. Ломоносов — великий русский ученый-материалист. (К 250-летию со дня рождения.) ND filosz. 4. 119—127.
301. Фигуровский, Н.: Провозвестник славы отечественной науки. VAN 11. 66—75.
302. Herelschneider, E.: M. V. Lomonosov und die Schaffung einer russischen naturwissenschaftlich-technischen Terminologie. ZfS VI. 4. 531—541.
303. Hoffmann, P.: Neue Lomonosov — Literatur in der Sowjetunion. ZfS VI. 4. 542—558.
304. Шевяков, Л.: М. В. Ломоносов и геологические науки. VF 11. 111—122.
- LUNASARSKIJ, A.
305. Трифонов, Н.: Два стихотворения А. В. Луначарского. VL 1. 201—206.
- MAJAKOVSKIJ, V.
306. Денисова, И.: Добыча радия. Neva 1. 191—195. [Majakovszkij alkotásáról.]
307. Ehrenburg, I.: Due ritratti. Contemporaneo. 35—36. 80—103. [Majakovszkij és O. E. Mandelstam „arcképe”.]
308. Glinby, B.: Le théâtre de Majakovski. A l'occasion du 31^e anniversaire de sa mort. Es 9. 222—236.
309. Кочлавашили, А.: Новое об отце поэта. LG 112. [Majakovszkij arjáról: Elő közlés]
310. Перцов, В.: Как изучают Маяковского в Гарвардском университете. IL 1. 245—252.
311. Перцов, В.: Маяковский и Есенин. VL 3. 49—70.
312. Ратманова — Кольцова, Е.: Путешествие в прожитые годы. NM 4. 121—129. [Majakovszkijről és M. Koltcovról.]
313. Реформаторская, Н.: Французские художники и Маяковский. PL 3. 249—251.
314. Чистякова, А.: Неизвестное «Окно Роста» В. В. Маяковского. RL 3. 160—163.
- MAKARENKO, A.
315. Макаренко, А.: Из записных книжек. LG 41. [Elő közlés]
- MANDELSTAM, O.
316. Назаренко, В.: К стати о «формализме». Zv 9. 195—214.
- MARKOVA, O.
317. Тамарченко, А.: Всегда к современникам. Zv 3. 194—20.
- МИХАЙЛОВ, М.
318. Георев, Б.: М. Л. Михайлов в «Библиотеке для чтения». RL 2. 135—138.
- NIKITIN, I.
319. Рыленков, Н.: Подвиг поэта. (К столетию со дня смерти И. С. Никитина.) LZs 128.
- NOVIKOV—PRIVOL, A.
320. Виноградов, С.: Неопубликованные документы о Новикове — Прибое. RL 4. 173—174.
- NYEKRAZOV, N.
321. Билинник, Я.: Замысел и композиция поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». RL 2. 139—150.
322. Гайденов, Н.: Стихотворение Некрасова «Родина». (Опыт анализа художественного произведения.) LS 2. 12—28.
323. Гин, М.: Проблема долга перед народом в поэзии Н. А. Некрасова. RL 2. 50—64.
324. Степанов, Н.: Изображение характера в поэзии Некрасова. VL 3. 115—132.
325. Теплинский, М.: Новые материалы о Н. А. Некрасове. RL 2. 163—68.
326. Яковлев, К.: Кто же он Клим Лавин? RL 2. 152—162 [Nyekraszov hőséről.]
1. szovjet 470.
- OSZTROVSKIJ, A.
327. Бабичева, Ю.: Из истории создания центрального образа драматической хроники А. Н. Островского «Козьма Захарыч Минин — Сухорук». ND filol. 3. 117—128.
328. Bidaš, M.: A. N. Ostrovskij v české publicistice počátkem sedmáctých let XIX. stiletí. [Osztrovskij az 1870-es évek cseh publicistikájában.] ČR II. 167—169.
329. Ревякин, А.: А. Н. Островский в кругу писателей. LS 3. 13—24.
330. Штейн, А.: Мировое значение Островского, А. Н. VL 9. 109—130.
331. Штейн, А.: Перечитывая старую пьесу. NM 6. 234—247. [Halálának 75. évfordulójára.]
- OSZTROVSKIJ, N.
332. Сенкевич, Н.: Человек великого мужества. (Воспоминания о Николае Островском.) Neva 12. 191—195.
333. Стущова, Л.: На московской квартире. O 12. 184—188. [Halálának 25. évfordulójára. Visszaemlékezés.]
334. Трегуб, С.: Живой Корчагин. O 12. 178—184. [Halálának 25. évfordulójára. Visszaemlékezés.]

- ОВЕЧКИН, В.
335. Лашин, М.: Валентин Овечкин. Neva 4. 183—192.
- PANFEROV, P.
336. Дроздов, А.: В «Октябре» и в жизни. О 9. 170—180.
337. Стогнут, О.: По художню мастерность Ф. Панфорова. RadL 2. 58—69.
- PANOVA, V.
338. *Gronitovora, O.*: L'oeuvre de Véra Panova. Oeuvres 12. 140—158.
339. *Paszternak, R.*: Notes on Doctor Zhiyago. MPH 3. 194—200.
- PAVLENKO, P.
340. Слонимский, М.: Петр Павленко. (Воспоминания.) Zv 3. 200—205.
- PERMITIN, J.
341. Лобанов, М.: Крепость таланта. LZs 4.
342. Конкин, С.: Д. И. Писарев в Петропавловской крепости. ND filol. 1. 99—115.
- PLESCHEJEV, A.
343. Гаранина, Н.: Литературно-критическое наследие А. Н. Плещеева. VMU 3. 42—56.
344. Шуров, И.: А. Н. Плещеев о революционных демократах. RL 2. 126—134.
- ПРОКОФЬЕВ, А.
345. Добин, Е.: Национальное начало в искусстве и поэзии Александра Прокофьева. Zv 9. 185—195.
- PUSKIN, A.
346. — Обсуждение статей Бурсова, Б. и Макогоненко, Г. в ИМЛИ имени Горького. VL 1. 118—133. [Az Anyegin körüli vitákról.]
347. *Wain, M.*: Zur Frage von Aspekt und Tempus im Russischen. WSI VI. 2. 157—165. [A kaukázusi fogolatról.]
348. Городецкий, Б.: О некоторых проблемах изучения лирики Пушкина. RL 1. 25—38.
349. Гуревич, А.: О поэтических декларациях Пушкина — реалиста. ND filol. 4. 23—31.
350. *Keil, Rolf-Dietrich*: Zur Deutung von Puskins „Ramjatnik“ WSI VI. 2. 174—220.
351. Крайков, Н.: Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в славянских литературах. LSzN 6. 126—178.
352. Макогоненко, Г.: Спорные вопросы есть! Их надо обсуждать. VL 1. 108—118. [Az „Anyegin“ körüli vitákhoz.]
353. *Mar, H.*: «Подорожная» Александра Пушкина LG 75. [Egy franciaországi magángyűjteményből való okiratról.]
354. Нейман, Б.: Работа Пушкина над текстом «Капитанской дочки». ND filol. 4. 146—156.
355. *Ripellino, A. M.*: Puskiniána n. I. C 205—279. [Szűkekvé megjegyzések Puskín egyes műveiről.]
356. Рысин, Е.: Из истории пушкинского «Современника». А. Н. Муравьев в «Современнике». RL 2. 196—199.
357. Соймовов, А.: Новые материалы о Пушкине и П. В. Киреевском. IAN 2. 143—153.
358. Степанов, Н.: Изображение характеров в прозе Пушкина. RL 1. 3—24.
359. Фатов, Н.: Дискуссионные вопросы в связи с «Вольностью» и «Деревней» Пушкина. ND filol. 4. 156—159.
360. Филиппова, Н.: Принципы построения научной биографии Пушкина. VAN 9. 139—141.
361. Харлап, М.: О «Медном всаднике» Пушкина. VL 1. 87—102.
362. Цяловская, Т.: Новонайденный автограф Пушкина (эпиграмма на Булгарина). RL 1. 120—133.
1. délszláv 13.
- RADIN, L.
363. Богданов, П.: Из истории революционной мысли России. (Забытая статья Л. Радина.) VL 11. 171—176. [Az első orosz proletár költő és forradalmár születésének 100. évfordulójára.]
- RADISCEV, A.
364. *Hoffmann, P.*: Radiscevliteratur in Westdeutschland. ZfS VI. 120—129.
- RILEJEV, K.
365. *Galsler, B.*: Powieść poetyczna Rylejewa. SO 8—30 (Rilejev romantikus poémai.)
366. *Galsler, B.*: Przelom poetyczny Rylejewa. SO 167—186.
367. Лотман, Ю.: Кто был автором стихотворения «На смерть К. П. Чернова». RL 3. 153—159.
- ROZSAYEVSZTVENSKIJ, V.
368. Васильева, И.: Путь поэта. Zv 6. 204—208.
- SOLOHOV, M.
369. *Reitz, W.*: Michail Scholochows Schaffen der Gegenwart. WZGreifswald X. 1. 31—37.
370. *Václavík, A.*: Vnitřní monolog u dile Michaila Solochova. [A belső monológ Mihail Solohov műveiben.] CR 4. 193—205.
371. *Lavie, M.*: Der Mensch — das ist die Wahrheit. Zu Michail Scholochows „Neuland unterm Pflug“ I. und II. Band. Einheit XVI 2. 297—309.
372. Литвинов, В.: Смех сильных. О 11. 187—196.
373. Петелин, В.: О принципах изображения человека в «Поднятой целине». ND filol. 1. 75—88.
374. Хватов, А.: Родина и мир. (О послевоенной публицистике М. А. Шолохова.) Neva 12. 181—190.
375. Якименко, Л.: Жизнь и образ. (К творческой истории «Поднятой целины».) LG 100.
- SZALTYKOV-SCHERFIN, M.
376. Григорьян, К.: Пейзаж в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. RL 3. 184—194.
377. Кузнецов, Ф.: М. Е. Салтыков-Щедрин и журнал «Русское слово» (еще раз о «расколе в нигилистах»). RL 2. 23—49.
- SZFRGJEV-CENZSKIJ, SZ.
378. Пермитин, Е., Шевцов, И.: В защиту писателя. Neva 2. 192—195.
- SZLEKCOV, V.
379. — Новое о В. А. Сленцове. LZs 89. [Születésének 125. évfordulójára.]
- SZMELÁKOV, J.
380. Корнилова, Г.: Ярослав Смеляков. О 3. 202—210.
381. Макаров, А.: Гордая любовь. LG 21. sz. [Költőalkotásairól]
- SZOFONOV, A.
382. Собоко, В.: Писатель-гражданин. LG 9. [50. születésnapjára]
- SZVETLOV, M.
383. Паперный, З.: Высокий костер. (О лирике Михаила Светлова.) О 1. 187—195.
- TOJSZTOJ, A. K.
384. *Ditts, P.*: Zum den Gedichten A. K. Tolstoj's WSI VI. 1. 9—12.
385. Толстой, А. Н.
385. Вильчинский, В.: Неизвестное предисловие А. Н. Толстого к «Хождению по мукам». RL 2. 192—193.
386. Кудрова, И.: Характер героя и мировоззрение писателя (к творческой истории «Хождения по мукам» А. Н. Толстого). RL 3. 65—84.
387. Поляк, Л.: О стиле художественной автобиографии «Детство Никиты» Алексея Толстого. IAN 4. 287—301.
- TOJSZTOJ, I.
388. Андреева, Е.: Толстоевата «Кройцеров соната». EL 3. 9—24. [Kompozíció és stílus]
389. *Battaglia, O. F. de*: I. N. Tolstoj — seine Dichtung und sein Werk. U XVI. 4. 417—242.
390. Беляев, В.: «Крок вперед у художному розвитку всього людства». RadL 1. 44—56.
391. *Bertin, J.*: Tolstoy and Enlightenment. En XVI. 2. 29—40.
392. Бялый, Г.: Лев Толстой и «Записки охотника» Тургенева. VLU 14. 55—64.
393. Гельгардт, Р.: Л. Толстой о народности писательского языка. RL 4. 99—113.
394. Деркач, С.: Г. В. Плеханов о Льве Толстом. VLU 8. 92—106.
395. Заборова, Р.: Тетради М. Н. Толстой как материал для «Войны и мира». RL 1. 202—210.
396. Касторский, С.: Л. Толстой и М. Горький. RL 2. 103—120.
397. Клячмор, Г.: Herder und Lev Tolstoj. ZfS VI. 3. 415—433.

398. Курляндская, Г.: Тургеневские традиции в рассказе Льва Толстого «Рубка леса». ND filol. 4. 42—56.
399. Leont, L.: Hommage à Tolstoï. [Tolsztoj halálának 50. évfordulójára] Œuvres 1. 147—164.
400. Maurois, A.: Le Cinquantenaire de Tolstoï. RP 5. 3—10.
401. Maurois, A.: Literarische Porträts. SF XIII. 1. 16—22.
402. Мейлах, Б.: Последние дни Л. Толстого (записи обсуждения обстоятельств ухода и смерти Л. Толстого свидетелями и современниками 26 ноября 1910 года). RL 1. 190—201.
403. Панченко, Н.: С. Венгеров о встрече с Л. Толстым в 1882 году. RL 1. 211—213.
404. Пузин, Н.: Письмо к Л. Н. Толстому об И. С. Тургеневе. RL 4. 148—150.
405. Smetzik, A.: Lew Tolstoj i ruhi literacki lat 1850-ych w Rosji. SO 187—204. [T. és az 1850-es évek orosz irodalmi mozgalmái.]
406. Фейнберг, И.: Толстой и записки Болховского. NSz 1. 237—240.
407. Фортунова, Н.: Автор и читатель. (Из наблюдений над авторской правкой текста романа Л. Н. Толстого «1805 год».) ND filol. 1. 66—75.
408. Фортунова, Н.: Искусство перевоплощения. (Из наблюдений над творческим процессом Льва Толстого.) VL 3. 186—201.
409. Schlegel, B. de: Tolstoï, l'écrivain. NRF 105. 432—447.
410. Шербина, В.: Устарел ли реализм? (По поводу статьи А. Аникста «Лев Толстой — ниспровергатель Шекспира».) Т 9. 70—79. 1. szovjet 147, 475. 1. kiemelt 179.
- TRETJAKOV, Sz.
411. Белоусов, Р.: «Рычи, Китай!» Сергея Третьякова. (К истории советско-китайских литературных связей.) VL 5. 192—201.
- TRIVONIK, I.
412. Свеплов, Л.: Неизвестный литератор XVIII в. Иван Тревогин и его утопические проекты. IAN 3. 326—331.
- TRIGYAKOVSKIJ, V.
413. Серман, И.: Неизданная философская поэма В. Тредиаковского. RL 1. 160—168.
- TURGENEV, I.
414. Батюто, А.: Парижская рукопись романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». RL 4. 57—78.
415. Велчев, В.: Неизвестны писма на И. С. Тургенев в България. EI 5. 55—62.
416. Голованова, Т.: Н. И. Тургенев о крестьянской реформе. RL 4. 134—143.
417. Неуполова, И.: Неизвестные автографы писем И. С. Тургенева. VL 1. 206—211.
418. Сабик, Э.: К вопросу о преемственности литературных традиций в «Записках охотника». ND filol. 2. 110—116.
419. Sieliński, F.: Z dzieł w sławy Iwana Turgeniewa w Polsce [1918—1939]. (Turgenyev nagy hírnevének történetéből Lengyelországban.) SO 321—344.
420. Slonim, M.: Turgenyev Revisited. BNYPL 9. 570—578. [Turgenyev újraértékelése]
421. Чернов, Н.: Об одном знакомстве И. С. Тургенева. VL 8. 188—193.
1. lengyel 78. orosz 392, 398, 404.
- TVARDOVSKIJ, A.
422. Дымыщ, А.: Поэт и время. (Поэма А. Твардовского «За далью — даль».) VL 4. 3—20.
423. Кузмичев, И.: Проза Александра Твардовского. Zv 6. 201—204.
424. Маршак, С.: Об Александре Твардовском. LG 40.
425. Маршак, С.: Ради жизни на земле. Zn 5. 201—214., 6. sz. 184—201.
426. Tvardovskij, A.: Questions de littérature. [A XXII. kongresszuson elmondott beszéde.] NCR 131. 48—57.
- TVOROGOV, L.
427. Маймин, Е.: Леонид Творогов. RL 1. 187—189.
- USAKOV, N.
428. Тельпугов, В.: Великое — в малом. (Заметки о мастерстве Николая Ушакова.) DN 2. 234—242.
- USZPENSZKIJ, G.
429. Костылев, О.: С. Каронин и Глеб Успенский. VLU 2. 100—112.
- Ukrán irodalom általán
430. Іванисенко, В.: Богатство поетичної індивідуальності. RadL 5. 70—87. [Ukrán költők-ről]
431. Іванисенко, В.: Сто книг, сто поетів (по сторінках збірок 1960 року). RadL 3. 3—27. [Az ukrán költők alkotásairól]
432. Леценко, П.: Перші спроби літературної критики. RadL 6. 108—116. [Az ukrán sajtó történetéből.]
433. Митаніч, О.: З літературного життя Закарпаття XVII—XVIII століть. RadL 6. 63—73.
434. Киселев, И.: Найденное и повторенное. (Заметки о молодой украинской драматургии.) Т 12. 56—61.
435. Волинський, К.: З увагою до людини. (Нотатки про українську прозу 1960 року.) RadL 1. 3—19.
- Елех івк
- BOROVNIKOVSKIJ, L.
436. Ротач, П.: До біографії Л. І. Боровниковського. RadL 6. 127—129.
- FRANKO, I.
437. Мороз, М.: Невідома рецензія І. Франко на збірку Я. Каспровича «Гинучому світові». RadL 3. 114—115. [Franko ismeretlen recenziója]
- GALAN, Ja.
438. — Автобіографія Ярослава Галана. VL 7. 154—155.
439. Галан, Я.: Автобіографія. (Публікація.) RadL 1. 95—96.
- GRIBOVSKIJ, P.
440. Кирилина, Е.: Павел Грибовский в якутской ссылке. VL 7. 166—170. [Költő és fűrdő]
- КОТКА, К.
441. Дузь, Л.: Збіорєсмїху. (Сатира Костя Котка.) RadL 3. 41—51.
- КОСЬВІНСЬКІЙ, М.
442. Пономарьов, П.: Проблема реалізму в літературно-критичних працях М. Коцюбинського. RadL 3. 51—66. [A realizmus problémái irodalomtudományi és kritikai munkáiban.]
- MANZURIA, I.
443. Бернштейн, М., Візир, М.: Из рукописной спадщини І. Манжури. RadL 4. 110—127. [Költő]
- POTEBNJA, A.
444. Коцюбинська, М.: Поэтика Потебні та її значення для радянського літературознавства. RadL 2. 45—53. [Potebnja verstana és jelentősége a szovjet irodalom tudomány számára.]
- SEVCSENKO, T.
445. — Из воспоминаний Л. М. Жемчужникова. VL 3. sz. 88—92. Halálának 100 évfordulójára.
446. Белецкий, А.: Всемирная слава. LG 30. sz. [Sevcsenko és Petőfi összehasonlítása.]
447. Бельчиков, Н.: «Противу законной власти»... (Неизвестные документы о Шевченко.) LZs 30.
448. Боданович, М.: Краса и сила. (Опыт исследования стиха Т. Г. Шевченко.) DN 5. 219—223
449. Bojko, J.: Sevcsenko Werke in deutschen Übersetzungen. WSt VI. 1. 55—73.
450. Бородин, В.: Дві редакції поеми Шевченка «Сліпий» («Невольник»). RadL 2. 102—112. [Sevcsenko „A fogoly” c. poemájának két szövegváltozatáról.]
451. Вильчинский, В.: Народные предания о великом Кобзарє. (К 100-летию со дня смерти Т. Г. Шевченко.) Zv 3. 205—210.
452. Виноградов, В.: Вдохновенный кобзарь. (К 100-летию со дня смерти Т. Г. Шевченко.) LZs 26.

453. Виноградов, В.: Тарас Григорьевич Шевченко. ІАН 3. 185—189. [Sevcenko halálának 100. évfordulójára.]
454. Гудзий, Н.: Великий кобзарь. LZs 30.
455. Жур, П.: Первый рисовальщик у Ширяева. (Новое о Т. Г. Шевченко.) Нєва 3. 204—205.
456. Zilmský, O.: O stylové podstatě Ševčenkovy poezie. (Sevcenko költészetének stíluszajátossága.) ČR I. 1—14.
457. Zilmský, O.: Eduard Jelinek a první české vydání Ševčenkových básní. (Eduard Jelinek és Sevcenko költeményeinek első cseh kiadása.) ČR I. 49—50.
458. Зозуля, М.: К вопросу о характере поэзии и стиля Т. Г. Шевченко. VМУ 2. 14—31.
459. Івакін, Ю.: Гротеск у Шевченка. RadL 2. 92—102.
460. Йосипенко, М.: Т. Шевченко и театр. Т 3. 123—129.
461. Кирилюк, Э.: Безсмертя поета. RadL 2. 61—81. (A költő halhatatlansága.)
462. Кирилюк, Е.: Т. Г. Шевченко в славянских литературах. ІЛ 3. 200—205.
463. Кодацька, Л.: До історії видання «Кобзаря». RadL 2. sz. 112—119. [„A Kozbosz” kiadásának történetéhez.]
464. Колесник, Ю.: О некоторых переводах Шевченко. VL 3. 92—97.
465. Кошубинская, М.: Бисер от лирика на Шевченко. EL 4. 28—38. (Lirájának esztétikai elemzése.)
466. Кошубинская, М.: Слово Кобзаря за рубежом. DN 5. 209—213. [Halálának 100. évfordulójára.]
467. Ласло, М.: Шевченко на сторінках соціалістичних публікацій Румунії в другій половині XIX ст. RadL 2. 119—125. (Sevcenko Rómánia szocialista irodalmában, a XIX. sz. második felében.)
468. Новиченко, Л.: Наш современник. (К 100-летию со дня смерти Т. Г. Шевченко.) К 4. 61—67.
469. Острянин, Д.: Идейное наследство Т. Г. Шевченко и современность VF 3. 39—50.
470. Пархоменко, М.: Новое в литературе о великом Кобзаре. LS 1. 17—30.
471. Русакиев, С.: Гения на Украйна. EL 1. 23—42. (Halálának 100. évfordulóján.)
472. Рельский, М.: Лирика Тараса Шевченко. NM 3. 227—234.
473. Рельский, М.: Поэтическое мировоззрение Тараса Шевченко. О 3. 179—186.
474. Рельский, М.: Тарас Шевченко — великий поэт-гражданин. VAN 3. 79—91.
475. Сахалтуев, А.: Произведения Т. Г. Шевченко в яснополянской библиотеке. RL 2. 183—184.
476. Семеновский, О.: В борьбе за великого поэта. (К 100-летию со дня смерти Т. Г. Шевченко.) VL 3. 80—86.
477. Семеновский, О.: Новое о великом поэте. LZs 30.
478. Сніцаренко, І.: Невідомий лист Т. Г. Шевченка. (Sevcenko ismeretlen műve.) RadL 4. 109—110. [Szövegvizsgálás.]
479. Hrstická, V.: K počátkům pronikání Ševčenkova díla do Čech. (Sevcenko műveinek kezdeti elterjedése Csehszlovákiában.) ČR I. 12—19.
480. Чалий, Д.: Антикріпосницькі мотиви у творчості Шевченка і Некрасова. [Antileggelős motívumok Sevcenko és Nyekraszov művészetén.) RadL 4. 56—63.
481. Шаблювський, Е.: Традиції Шевченка и революционная демократия 60—80 годов. NSz 3. 183—195.
482. Шаблювський, Э.: У боротьбі за ідейність і реалізм літератури. (Шевченко і російські революційні демократи.) (Sevcenko és az orosz forradalmi demokraták.) RadL 6. 42—63.)
483. Шагинян, М.: Тарас Шевченко и литературоведение. LZs 30.
484. Шубравський, В.: Шевченко і література народів СРСР. (Sevcenko és a Szovjetunió népeinek irodalma.) RadL 2. 81—92. 1. cselszlovák 83.
- SZKLJARENKO, Sz. 485. Вілецький, О.: Семен Скляренко та його роман «Святослав». (Szkljarenko „Svjatoszláv” c. regényéről.) RadL 5. 77—100.
- SZKOVORODA, G. 486. Попов, П.: Нововідшукані автографи листів Г. Сковороди. (Szkovoroda, G. most megtalált levelei.) RadL 3. 112—114.
- SZTELMACH, M. 487. Tchalmaier, F.: Mikhaïlo Stelmakh. Oeuvres 12. sz. 146—148.
- UKRAINKA, I. 488. Журавська, І.: Леся Українка — критик зарубіжних літератур. (L. Ukrainka a külföldi irodalmak kritikusa.) RadL 4. 68—80.
- ZAGUL, D. 489. Томашук, Н., Чернець, Л.: Дмитро Загул. RadL 3. 99—112.
- ZINOVJEV, K. 490. Колосова, В.: До вивчення творчості Климентія Зіновієва. (Zinovjev, K. alkotásának vizsgálatához.) RadL 4. 70—92.
- Egyéb szovjet népek irodalma
- ADAMOVICS, A. 491. Piltia, I.: Un roman sur la résistance en Biélorussie. [Alexandre Adamovitch „Guerre sous les chaumes” c. regényének elemzése.] Oeuvres 6. 145—149.
- VURGUN, Sz. 492. Antokolski, P.: Samed Vourzoun poète national. Oeuvres 11. 157—161.
493. Огнев, В.: О романтической поэзии. LG 20.
- DZSALIL, M. 494. Джалиль, М.: Мой жизненный путь. VL 7. 150—154.
- ZARJAN, N. 495. Manasjian, G.: L'oeuvre de Nairi Zarian. Oeuvres 11. 166—169.
- PSAVELA, V. 496. Джибладзе: Важа Пшавела (литературно-эстетические взгляды). VF 10. 82—92.
497. Зелинский, К.: Избранный человечества. DN 8. 247—248. [Születésének 100. évfordulójára.]
498. Леонидзе, Г.: Важа Пшавела. (К 100-летию со дня рождения.) LZs 88.
499. Суровцев, Ю.: «Муж пшавский — муж человеческий...» DN 9. 243—249. [Munkásságáról.]
500. Тихонов, Н.: Певец высоких доблестей. (К столетию со дня рождения Важа Пшавела.) LG 88.
- TICSINA, P. 501. Алексеев, К.: В семье единой. (К семидесятилетию со дня рождения П. Тычины.) NM 2. 216—222.
502. Сельвинский, И.: Сила поэта. LG 13.
- НІТАГУРОВ, К. 503. Писаренко, Э.: Коста Хетагуров в Очакове. VL 2. 203—205.
- CSIKOVANI, Sz. 504. Tourkor, A.: Simon Tchikovani. Oeuvres 11. 162—165.

Általában

1. *Barłowski, A.*: Spór o datowanie pozytywizmu. RLit 21—29. [A pozitivizmus korának időhatáraitól.]
2. *Bujnicki, T.* — *Świeżak, M.*: Krytyka poetycka w czasopiśmie „Kultura robotnicza”, „Nowa Kultura”, „Dziennik”, „Miesięcznik Literacki”. RLit 76—87, 135—148. [Az 1920-as évek avantgard folyóiratainak irodalomkritikájáról.]
3. *Glinkin, P.*: Zagadnienia literatury polskiej w Rosyjskiej prasie demokratycznej (1840—1880). SO 345—356. [A lengyel romantika oroszországi sajtó-visszhangjának társadalmi-politikai okai.]
4. *Jakubowski, J. Z.*: Dawna i nowa poezja. Pol 4. 1—11. [A mai lengyel költészetről.]
5. *Jakubowski, J. Z.*: Uwagi o literaturze dla dzieci i młodzieży. Pol 5. 8—19. [A gyermek- és ifjúsági irodalomról.]
6. *Kuniancki, K.*: La poésie latine en Pologne à l'époque de la Renaissance (1460—1620). BGB 580—593.
7. *Lewin, P.*: Problematyka społeczna intermedium polskiego z XVI—XVII w. PL 1. 1—37. [A XVI—XVII. századi lengyel intermedium társadalmi problematikája.]
8. *Markiewicz, H.*: Na marginesach „Modernizmu polskiego” K. Wyki. RLit 115—118. [Széjjegyzetek Wyka, K.: A lengyel modernizmus c. könyvéhez.]
9. *Paschek, W.*: Vor 1800 erschienene Polonica in der Hauptbibliothek der Franckeschen Stiftungen. WZ-Halle, X 667—672.
10. *Pianko, G.*: Rola czasopism z okresu oświecenia w propagowaniu studiów nad antykem [A felvilágosodáskori folyóiratok szerepe az antik irodalom propagálásában.]
11. *Rajewski, L.*: O potrzebie badań nad literaturą obozową. RLit 203—208. [A láger-irodalom kutatásának szükségességéről.]
12. *Rombowski, A.*: Na śląskich tropach „Biblii królowej Zofii”. PL 1. 153—156. [A wrocławii egyetemi könyvtár töredékei.]
13. *Sierotnicki, St.*: Główne problemy badań nad polską literaturą konspiracyjną w kraju (1839—1944). RLit 191—202. [A konspirációs lengyel irodalom kutatásának fő problémái.]
14. *Walkiewicz, Z.*: Z tradycji wazancich w Polsce. RLit 80—82. [Cantio Baechanalis c. vágáns ének új változata.]
15. *Wyka, K.*: Stulecie pokolenia Młodej Polski. PL 2. 291—299. [A Mlada Polska c. folyóirat frónemzedékéről.]
16. *Zgorzelski, Cz.*: Z dziejów polskiej ballady poromantycznej. PL 2. 339—368. [Az utóromantika balladája.]

A lengyel irodalom kapcsolatai

17. *Kott, Wł.*: Z. teatralny polskich w Zagrzebiu do 1914 r. PSI 142—160.
18. *Podraza-Kwiatkowska, M.*: Czy na pewno poezje Liedera? RLit 161—164. [Baudelaire és George Sand a lengyel irodalomban.]
1. még: bolgár 16, 38
csehszlovák 37, 47, 61, 77, 78
délsláv 45
szovjet 145, 172

Röges szerzők

BIAŁOSZEWSKI

19. *Dan—Brzda, St.*: O „Obrotach rzeczy” Mirona Białoszewskiego. PL 4. 425—476. [Az egzisztencialista költő „költői filozófiáján.”]

BOGUSŁAWSKI

1. lengyel 20.

BOHOMOLEC

20. *Luźny, R.*: Bohomolec i Bogusławski w Rosji. SO 145—166. [Oroszországi kapcsolataik.]

BOROWSKI

21. *Małek, F.*: W 10. lecie śmierci Tadeusza Borowskiego. Tw 8. 51—72. [Kiadatlan levelei.]

BRANDYS

22. *Matuszewski, R.*: O twórczości Kazimierza Brandysa. Pol 2. sz. 8—12.

BRZĘKOWSKI

23. *Ślawiński, J.*: O poezji Jana Brzękowskiego. Tw 12. 82—101.

BRZOŹOWSKI

24. *Stawar, A.*: Brzoźowski. KS 1. 3—23.

CZAJKOWSKI

25. *Kijas, J.*: „Rośnia”—nieznana powieść historyczna Michaila Czajkowskiego. PSI 161—173.

DEUGOSZ

26. *Turkowska, D.*: Ślady lektury Justyna w „Historii Polski” Długosza. PL 3. 159—179. [Justinus olvasásának nyomai „Lengyelország története” c. művében.]

DUMIN—BORKOWSKI

27. *P-cold, K.*: O autorstwie „Uwag ogólnych nad literaturą w Galicji”. PL 4. 577—587. [Az „Uwagi ogólna nad literaturą w Galicji” (Általános észrevételek a galíciai irodalomról) c. cikk szerzője talán Dumin—Borkowski.]
28. *Żmigrodzka, M.*: Galicyjska księga snobów. PL 3. 77—108. [Parafianszczyzna c. regényéről.]

FREDRO

29. *Małachowski—Lempicki, St.*: Autor „Pana Jowialskiego” wolnomularzem. RLit 156—158. [Kapesolata a szabadkőművességgel.]

JAWORSKI, R.

30. *Zrębowicz, R.*: Zapomniany eksztrajsonista. RLit 187—190. [Életrajvának méltatása.]

KALLIMACH

31. *Donalski, J.*: Ze studiów nad Kallimachem. ORP 5—14. [A *Vita Gregorii Sanozi* keletkezéstörténetéről.]

KASPROWICZ

32. *Mikulski, T.* — *Sypułańska, Z.*: Wrocławska korespondencja Jana Kasprowicza. PL 2. 427—522. [Wrocławii leveleinek (1835—1839) levelezése: szövegkölés.]
33. *Szobotin, St.*: Jan Kasprovič kod Srba i Hrvata. Prilozi 173—186. [Utólete a szerb és a horvát irodalomban.]

KONOPNICKA

34. *Krzyżanowski, J.*: Ze stosunków Konopnickiej z Sienkiewiczem. RLit 34—36. [Kapesolata Sienkiewiczessel; levelek publikálása.]

KRASICKI

35. *Libera, Z.*: Krasicki w Hellsbergu. Pol 1. 12—18.
36. *Wierzbicka, A.*: O gramatyce „Bajek i przypowieści” Krasickiego. PL 2. sz. 415—426. [A *Bajki i przypowieści* nyelvéről.]

KRASINSKI

37. *Janion, M.*: Genewska proza Krasinskiego. PL 4. 393—423. [Geni prózája.]

KRASZEWSKI

38. *Danek, W.* — *Nowakowski, J.*: Kraszewski i Lenartowicz. PL 1. 39—75. [Barátságukról.]

KROŚNA

39. *Cyżowska, M.*: Twórczość Pawła z Krośna na tle ówczesnej literatury humanistycznej. Meander 502—515. [Irodalmi munkássága, viszonya a klasszikusokhoz és a német humanistákhoz.]

LENARTOWICZ

1. lengyel 38.

LEŚMIAN

40. *Trenadel, J.*: Rosyjskie wiersze Leśmiana. Tw 1. 101—103. [Orosznyelvű verseiről; szövegkölés.]

MIRIAM (PRESMYCKI)

41. *Korzeniwska, E.*: Miriam — redaktor „Zycia”. RLit 65—87.

MICKIEWICZ

42. *Dąbek, T.*: Bułgarski przekład „Pana Tadeusza”. PSI 175—192. [A *Pan Tadeusz* bolgár fordításáról.]
43. *Górski, K.*: Historia tekstu „Ody do młodości” i próba jego ustalenia”. PL 3. sz. 1—22. 4. sz. 551—555. [Az oda az ifjúsághoz szövegének története.]
44. *Kubacki, W.*: Adam Mickiewicz Mensch und Werk. ZIS 82—100.
45. *Kubacki, W.*: Miscellanea Mickiewiczowskie. RLit 93—101.

46. *Kubacki, W.*: Z zagadnień języka Mickiewicza. PL 3. 109—150. [Nyelvének problémáiból; irodalomtörténeti helyesbítések.]
47. *Markiewicz, Z.*: Mickiewicz dans l'oeuvre romanesque de George Sand. RHLF 429—432.
48. *Markiewicz, Z.*: Mickiewicz i George Sand. Dzieje przyjaźni i jej odbicie w literaturze. PL 3. 51—76. [Barátjuk története és tükröződése az irodalomban.]
49. *Odnawcz—Pieniążek, J.*: Listy Stefana Witwickiego do Adama Mickiewicza. PL 4. 557—576. [St. Witwicki levelei hozzá.]
50. *Pigoń, St.*: Dwie notatki o Mickiewiczu. RLit 89—92. [Adalékok művehez.]
51. *Witkowska, A.*: Historiozoficzna lekcja romantyka. PL 3. 23—49. [Lelewellhez frott ódája.]
52. *Wyka, K.*: Potomstwo Scyzoryka. RLit 1—15. [A *Pan Tadeusz* egy helyének szövegekritikája.]
53. *Żwanowicz, M.*: W sprawie autorstwa pierwszych tłumaczeń z Mickiewicza w literaturze chorwackiej. 225—231. [Első horvát nyelvű kiadásának történetéhez.]
- NORWID**
54. *Muszyńska, Z.*: Norwid w więzieniu berlińskim. PL 1. 195—214. [Berlini fogságáról.] 1. még: lengyel 74.
- POTOCKI**
55. *Kukula, L.*: Wino, psy, heretyk; komentatorzy Anatomia jednej przypowieści Wacława Potockiego. PL 4. 539—550. [A *Moralia* c. kötete *Aludjon a rászorj* c. versének új beállítás elemzése.]
- REYMONT**
56. *Krzyżanowski, J.*: „Chłopi”. Pol 2. 5—8.
- RYBIŃSKI**
57. *Nowak, Z.*: Jan Rybiński — Zapomniany poeta pomorski doby odrodzenia. PL 4. 321—371. [A reneszánsz elfelejtett tengerparti költője.]
- RZEWUSKI**
58. *Slender—Petersen, A.*: Die Komödien von Wacław. Rzewuski (Zur Geschichte der polnischen Magnatenbühne, II.). ZSPh XXIX. 250—275.
- SIENKIEWICZ**
1. lengyel 34.
- SŁOWACKI**
59. *Bourrilly, J.*: Anelli. RSH 102. 193—206.
60. *Clément, J.-St.*: Un retour à l'antiquité. Agésilas de Słowacki. RSH 102. 227—244.
61. *Fabre, J.*: Godzina Mysli (L'Heure de la Pensée) et les deux visages du Romantisme. RSH 102. 173—192.
62. *Godlewski, W.*: Note préliminaire sur la vie, l'oeuvre et l'art de Jules Słowacki. RSH 102. 139—146.
63. *Herman, M.*: Słowacki, sa vie et son oeuvre. RSH 102. sz. 161—172.
64. *Kopczyńska, Z.*: O wierszu „Beniowskiego”. PL 1. 139—152. [A *Beniowski* versformájáról.]
65. *Meriggi, Br.*: Jules Słowacki. RSH 102. 207—226.
66. *Pigoń, St.*: Słowackiego jeden czy dwa dramaty o Zawiszy Czarnym? PL 4. 377—391. [Zawisza Czarnyról frott töredékek egy dráma részletei.]
67. *Subotin, St.*: Juliusz Słowacki wśród Serbów i Chorwatów. PSI 51—98. [Szerb-horvát kapcsolatai.]
68. *Wyka, K.*: Jules Słowacki. RSH 102. 147—160.
69. *Zaleski, Z. L.*: La Vie des Bonnes de Jules Słowacki et sa poésie intérieure. RSH 102. 245—254.
70. *Zgorzelski, Cz.*: La dernière étape de la poésie lirique de Słowacki. RSH 102. 255—278.
- SOCINUS**
71. *L. S.*: Fausta Socyna z 1577 roku. ORP 227—230. [Levele Bellisar Bolgarynyhoz, 1577-ből.]
- TETMAJER**
72. *Krzyżanowski, J.*: „Na Skalnym Podhalu” „Legenda Tat”. Pol 2. 3—5.
- TRZECIESKI**
73. *Mosdorf, J.*: Uwagi o źródłach twórczości Andrzeja Trzecieckiego. PL 4. 522—533. [Műveinek forrásairól.]
- TUWIM**
74. *Clowiński, M.*: Tuwim w kregu Norwida. PL 1. 77—89. [Norwid eszméi és művészi hatása Tuwimra.]
75. *Sawicka, J.*: Łowca słow. Pol. 3.14—20. [Az 1914—1918 évek költészete.]
- WYSPIAŃSKI**
76. *Lempicka, A.*: Problemy „Wyzwolenia.” PL 2. 301—338. [A *Wyzwolenie* c. drámájának problematikája.]
- ZEGADŁOWICZ**
77. *Studencki, W.*: Droga Zegadłowicza do „Domku z kart”. RLit 15—20.
- ŻEROMSKI**
78. *Гудимов, Г.*: «Записки охотника» Тургенева и ранние рассказы Жеромского. LSZN 6. 207—218.

CSEH ÉS SZLOVÁK IRODALOM

Általában

1. *Angyal, A.*: Barokkóv szlavizmus a slovenské ohradenie. [A barokk szlavizmus és a szlovák megújodás.] Slavia 45—48.
2. *Bartoš, F. M.*: Vznik Jenského kodexu a jeho záhady. LF 253—263. [A Jénai-kódex keletkezéséről.]
3. *Bžoch, J.*: Ťažba z bezpečných zdrojov. SP 12. 10—13. [A szlovák költészet helyzetéről.]
4. *Céjan, J.*: Staročeská veršovaná legenda o Veronice. (Česek verses Veronika-legenda.) LF 50—56.
5. *Čisťová-Kolářová, A.*: K významu jenské university pro slovenské kulturní dějiny. SL 134—136. [A jénai egyetem jelentősége a szlovák művelődéstörténet szempontjából.]
6. *Červenka, M.*: Souvislost veršové intonace s významovou výstavbou vypořádání volný verš devadesátých let. ČL 420—341. [A cseh szabadvers az 1890-es években.]
7. *Daňhelka, J.*: Ješiny výpisky z Dalimilovy kroniky. LF 57—63. [Jesin jegyzetei a Dalimil-kronikához.]
8. *Drtý, St.*: Strana a literatura. SL 145—157. [Adalékok a CŠKP-nak a 20-as években vitt kulturális politikájához.]
9. *Forst, V.* — *Honák, J.*: Časopis „Česká literatura”. NMysl 1143—1152. [A folyóirat működésének kritikája.]
10. *Hamada, M.*: Poznámky k vývinu novodobéj slovenskéj lyrické poezie. SL 168—180. [Az újabb-kori szlovák lírai költészet fejlődéséhez.]
11. *Jelínek, A.*: Čtyřicet let. (Príspevek k tématu strana a literatura za první republiky.) PL 5. 32—37. [A párt és az irodalom kapcsolata az első köztársaság idején.]
12. *Jiša, J.*: Česká literatura v časopisech Morpu (1928—1938). Slavia 567—600. [A cseh irodalom a Forradalmi Irod. Nemzetközi Szövetségének folyóirataiban 1928—1938.]
13. *Koprecký, M.*: Milostné básne ze 16 století a jiné nálezy v brněnské universitní knihovně. LF 277—295. [XVI. századi cseh verses szövegek a brnoi egy. könyvtárban.]
14. *Kovács, S. V.*: K otázce stredovekej slovenskej svetskej literatúry. SL 347—348. [A Budapesti Egyetemi Könyvtár kódexanyaga alapján.]
15. *Kudělka, M.* — *Popovič, A.*: Z výskumov o počiatkoch národného obrodzenia. SL 2. sz. 232—236. [A szlovák nemzeti újjászületés kezdeteinek kutatásáról.]
16. *Mínárik, J.*: Z maďarských archívov. SL 209—217. [[Szlovák irodalmi kéziratok magyarországi levéltárakban.]
17. *Mišianik, J.*: Paberky k dejinám staršej slovenskej literatúry. (Adalékok a régi szlovák irodalom történetéhez.) SL 124—233.
18. *Mišianik, J.*: K predhusitskej a husitskej piesni na Slovensku. (Huszitizmus előtti és huszita költemények Szlovákiában.) SL 206—208.
19. *Mukařovský, J.*: Čim pripravovala literatura dvaciatých a tridsiatých let kulturní revoluci. ČL 130—144. [Az 1920—30. évek irodalma és a kulturális forradalma.]
20. *Procháčka, V.*: Kritické poznámky ke studii:

- „Počátky velkého národního dramatu v obrozenské literatuře“. (Kritikai megjegyzések „A nagy nemzeti dráma kezdetei a megújodás irodalmában“ c. tanulmányhoz.) ČL 185—194. [Štěpánek, V. könyvének bírálata.]
21. *Rampák, Z.*: O najnovšej dramatickej produkcii. (A legújabb szlovák drámai alkotásokról.) SP 12. 17—21.
22. *Šmatlák, St.*: Básnik a dieťa alebo pokus trochu uvoľovať o detskej poézii. SP 8. 5—18. [A gyermek-költészet mérlege.]
23. *Šmatlák, St.*: Na prelome období (K formovaniu básnickej estetiky slovenského literárneho realizmu). ČL 438—447. [A szlovák realizmus költői esztétikájának alakulása.]
24. *Šmatlák, St.*: R 10. SP 4. 14—25. [A 30-as évek elején alakult haladó írói csoportosulás tagjaival folytatott beszélgetés, gyorsírói jegyzetek alapján.]
25. *Šmatlák, St.*: Tichá hladina priemeru. SP 12. 14—16. [A szlovák ifjúsági és gyermekirodalom helyzetéről.]
26. *Velký, J.*: Diskusia o otázkach literárnej kritiky. OMF 1. 77—78. [Vita az irodalmi kritika kérdéseiről, beszámoló a Szlovák Irodalmi Intézet vitájáról.]
- Vita a mai prózáról*
27. *Brnhart, Fr.*: Blýska sa na éasy (K situácii mladej českej prózy). SP 2. 69—74. [A fiatal cseh próza helyzete.]
28. *Dvinský, M. M.*: Niektoré tvárne postupy modernej prózy. SP 1. sz. 79—87.
29. *Hájek, J.*: Rok mladej českej prózy. Pl 1. 13—23. [Az újabb cseh prózáról.]
30. *Hanuš, A.*: O tak zvané „Druhé vlné“ válečné prózy v našej súčasnej literatúre. ČL 513—520. [A háborús próza úgynevezett második hulláma.]
31. *Jankovič, M.*: Cesty ke skutočnosti v počátečnej socialistickej próze. ČL 448—460. [A szocialista próza kezdetei.]
32. *Kuší, I.*: Próza z novu na rozhraní. SP 12. 1—7. [A szlovák próza mai helyzetéről.]
33. —: Niektoré diskusné príspevky z besedy o problémoch mladej slovenskej prózy. (Néhány hozzászólás az újabb szlovák próza problémáiról rendezett megbeszélésen.) SP 9. 10—14. [A folyóirat 1961. VII. 9-én rendezett ankétáján.]
34. *Nope, J.*: Dlhý čas čakania, čiže o mladej próze za okružným stolom. SP 9. 3—9. [Bevezető referátum az újabb szlovák prózáról a folyóirat ankétáján.]
35. *Rozner, J.*: Naše súčasnosť a nejnovější česká a a slovenská próza. Pl 7. 12—24. [A legújabb cseh és szlovák próza.]
36. *Špitzer, J.*: K vývinu slovenskej literatúry 20. storočia. SP 6. 14—27. [A XX. századi szlovák irodalom fejlődése.]
- A cseh és szlovák irodalom kapcsolatai*
37. *Bobrownicka, M.*: Dramat czeski na scenach krakowskich. PSI 117—141. [A cseh dráma a krakkói színpadon.]
1. még: amerikai 40
egyéb germán 7
szovjet 77, 78
- Függő szerzők*
- BIEHL, K.*
38. *Kašša, Z.*: Z korespondencie Konstantina Biehla. ČL 57—63. [Levelezéséből.]
- DOBROVSKÝ*
39. *Vávra J.*: Dopisy Josefa Dobrovského ve vídeňské národní knihovně. Slavica 601—608. [Levelei a Bécsi Állami Levéltárban.]
- ČAPEK, K.*
40. *Bratňovský, J.*: Problémy pravdy v díle Karla Čapka. FČ 392—415. [Az igazság problémái műveiben.]
41. *Драганов, Н.*: Георги Димитров и идейно-творческого развитие на Карел Чапек. БЛ 6. 67—72.
42. *Малевиц, О.*: Новое о Кареле Чапеке. ВЛУ 14. 92—106.
- FABRI, G.*
43. *Lazar, E.*: Gregor Fabri (1718—1770). SL 323—335
- GALL, I.*
44. *Gáfrík, M.*: Poézia Ivana Galla. SL 278—295.
- HAŠEK, J.*
45. *Petr, P.*: Die deutsche Übersetzung der Abenteuer des braven Soldaten Schwejk. PhPrag 160—173, 231—241.
46. —: Ярослав Гашек в самарском подполье. ДН 11. 217—226. [Kortársi visszaemlékezés.]
- HERLOŠ, J. K.*
47. *Králik, O.*: Herloš, Mácha a Sabina. (Z ech polského powstania w czeskiej literaturze.) PSI 13—49.
- HOLLÝ, J.*
48. *Rosenbaum, K.*: Selanky Jána Hollého. Dielo Obrodeneckej Literatúry SL 26—35. [Idilljei, mint a felújulás irodalmának műve.]
- HOLUB, M.*
49. *Szozi, P.*: K básnické metode Miroslava Holuba. ČL 257—263. [Alkotó módszeréről.]
- HORA, J.*
50. *Mourková, J.*: Z korespondence Josefa Hory. ČL 351—360. [Levelezéséből.]
- HRUBÝ, R.*
51. *Pražák, E.*: Místo Rehoře Hrubého ve vývoji českého humanismu. ČL 29—48. [Helye a cseh humanizmus fejlődésében.]
- HVIEZDOSLAV, (Országh P.)*
52. *Turčány, V.*: K poetike Hviezdoslavových prekladov. SL 36—48. [Fordításainak poetikája.]
- JILEMNICKÝ, P.*
53. *Kuší, I.*: Peter Jilemnický a problém realizmu. SP 4. sz. 2—8.
- KOLLÁR, J.*
54. *Vymálová, M.*: Historické pozadie Kollárovej básne Deploratio praesentis status Hungariae. SL 335—338. [Deploratio praesentis status Hungariae c. versének történeti háttere.]
- KRATOCHVÍL, J.*
55. *Pulík, R.*: Pojetí skutečnosti v pramenech Jaroslava Kratochvíla. ČL 145—167. [A valóság fogalma forrásaiiban.]
- MATUŠKA, AL.*
56. *Mráz, A.*: Poznámky na okraj Matuškovy knihy o súčasnej slovenskej próze. SL 3. 307—315. [Megjegyzések a jelenlegi szlovák prózáról szóló könyvéhez.]
- MIHÁLIK, V.*
57. *Hamada, M.*: Mihálikova syntéza. SP 10. 40—47.
58. *Wincor, P.*: Črta k poézii Vojtecha Mihálika. SP 4. 75—77.
- MIKULÁŠEK, O.*
59. *Kováč, B.*: Škica k portrétu Oldřicha Mikuláška. (Oldřich Mikulášek portrójának vázlata.) SP 6. 62—67.
- MRŠTÍK, V.*
60. *Nezval, VL.*: Vrcholné období v próze Viléma Mrštíka. ČL 282—295.
- NĚMCOVÁ, B.*
61. *Dutkowski, Jan.*: Polskie przekłady Babuni Bożeny Niemcowej. Slavica, 3. 462—476. [A Babička lengyel fordításairól.]
62. *Jonke, L.*: Prva dva hrvatska prijevoda Bakice Božene Niemcove. Slavica 4. 77—183. [A Babička horvát fordításairól.]
- NEUMANN, K. St.*
63. *Sirohová, E.*: K vývojové úloze civilizační poezie St. K. Neumanna. ČL 1—15.
- NEZVAL*
64. *Blahynka, M.*: Nezval v prekladech. ČL 319—332. [Műveinek fordításairól.]
- PALÁRIK*
65. *Gašpárík, M.*: Zápas o demokratizáciu slovenskej literatúry v šesťdesiatych rokoch 19. storočia. SL 265—277. [Harc a szlovák irodalom demokratizálásáért.]
- PETRMICHL, J.*
66. *Jungmann, M.*: Potřebná kniha o knihách. LN 16. sz. 5. [Irodalomtörténetének bírálata.]
67. *Rosenbaum, K.*: Pätnást' rokov českej literatúry. (Tizenöt év cseh irodalma.) Sp 10. 88—91. [Azonos című könyvének bírálata.]

PUJMANOVÁ, M.

68. *Бернштейн, И.*: Возможности современного романа-эпопеи. (О трилогии Марии Пуймановой.) VL 2. 164—179.

RIBAY, J.

69. *Čuprová, E.*: Neznámá účast Jiřího Rybáře na Jungmannově historii literatury české z roku 1849. SL 97—102.

ROY, V.

70. *Gáfrík, M.*: Predvojnová poézia Vladimíra Roya v kontexte poézie slovenskej moderny. SL 415—441. [Költészete és a szlovák modern költészet.]

SLÁDKOVIČ, A.

71. *Kraus, C.*: Sto rokov od vydania Sládkovičových Spisov básnických. SL 80—96.

ŠAFAŘÍK, P. J.

72. *Bráhn, R.*: Glosa k Šafaříkovej básni. SL 479—484. [Glossák egyik verséhez.]

73. *Dezubaková, M.*: Pavel Jozef Šafařík a ľudová slovesnosť (Roky 1833—1861). SL 401—414. [Erdeklődése a népi irodalom iránt.]

74. *Horálek, K.*: Tři drobné příspěvky Šafaříkovské. Slavia 242—256. (Adalékok.)

75. *Kurz, J.*: Cyrillometodějské a církevnoslovanské problémy v díle Pavla Josefa Šafaříka. Slavia 345—358.

76. *Rosenbaum, K.*: Obrodnécky charakter literárnych prác mladého Pavla Jozefa Šafaříka. SL 158—187. [Az irodalmi megújodás jellemvonásainak megnyilvánulása a fiatalkori irodalmi munkásságában.]

77. *Šližňák, J.*: Neznáme listy P. J. Šafaříka W. A. Maciejowskiemu. SL 485—487. [Ismeretlen levelei W. A. Maciejowskiéknak.]

78. *Šližňák, J.*: Nieznany list P. J. Šafaříka do Golebiowskiego. Slavia 609—610.

79. *Sojková, Z.*: P. J. Šafařík, Janko Šafařík a bratislavské lyceum. SL 460—475.

80. *Sojková, Z.*: Šafaříkovi v Kis-Kőrösi. SL 194—205. (A S.-család Kiskőrösin.)

81. *Vodicka, F.*: P. J. Šafařík, obrozenský básník a vědec. ČL 245—256. [Szerepe a nemzeti megújódásban.]

82. *Vongrá, P.*: Objav rukopisu Šafaříkovej poezie. SL 475—478. [Ismeretlen költői kézírata.]

83. *Wollman, Fr.*: Slovanství Šafaříkovo a Ševčenkovo. Slavia 548—566. [Iratása Sevcsenkóra.]

84. *Wollman, Fr.*: Šafařík jako literární badatel. Slavia 179—241. [Irodalomtörténeti munkássága.]

ŠTÚR, J.

85. *Béler, J.*: Tri vzbury členov mladoslovenského hnutia. SL 249—264. [A XIX. század első felének irodalmi-politikai mozgalmairól.]

TOMKA—ŠÁSKY, J.

86. *Purgina, J.*: Nové rodné údaje o Jánovi Tomkovi-Šáskom (1992—1762). SL 324—328. [Születési adatainak korrekciója.]

VÁČLAVEK, B.

87. *Marák, B.*: K opomíjené činnosti Bedřicha Václavka v stranickém tisku. ČL 195—207. [Tevékenységére a pártajtókban.]

VANČURA, VL.

88. *Pekát, Z.*: Vladislav Vančura a počátky socialistické literatury. ČL 477—495. [Működése és a szocialista irodalom kezdetei.]

VRECHLICKÝ, J.

89. *Tichý, V.*: G. Carducci v díle J. Vrechlického. ČMF88—106. [G. Carducci J. Vrechlický műveiben.]

ZINDR, J.

90. *Fruha, V.*: Proletářský básník Jožo Zindr. SLA 316—323.

DÉLSZLÁV IRODALMAK

Albánban

- Anatomija jedne mladosti. (Ili: o tome, kako su buntovnici umorni.) Delo VII. 1145—1172. [A háború utáni nemzedék irodalmi ábrázolása.]
- *Governia*. Delo VII. 35—75, 328—339. (A szerkesztőség ankétján a mai jugoszláv irodalmak helyzetéről, a modernizmus-realizmus-vitáról: Matić Davidó, O., Mirković, M., Pervić, M., Džadžić, P., Hristić, J. válaszol.)
- Nаше književne teme. Delo VII 1427—1495. [A folyóirat ankétja a mai jugoszláv irodalom és kultúra problémáiról: Davidó, O., Džadžić, P., Finč, E., Jeremić, D., Lukić, S., Matić, D., Mirković, M., Pervić, M., Čosić, D.]
- Alimpić, D.*: Prilog proučavanju filozofsko-estetičkih strujanja u književnosti između dva rata. KJ IX. 176—188. [A jugoszláv irodalomestétika a két háború között.]
- Čvitan, D.*: Hrvatska književna kritika. Suvremena kritika. Izraz X. k. 266—281. [A horvát kritika a XX. században.]
- Delijanica, Br.*: Variacije na neke etičke teme. Izraz X. k. 196—119. [A mai jugoszláv dráma tematikája.]
- Donat, Br.*: Strujanja u novijoj hrvatskoj noveli. Delo VII. 547—574. [Az 1950—60-as évek horvát novellistáiról.]
- Gljigorić, V.*: Mladost proletarske pozije u Srbiji. KJ IX. 121—133. [1880—1914. évek proletár költészete.]
- Gljigorić, V.*: Motivi narodnooslobodilačke borbe u srpskom romanu. (A népfelszabadító háború motívumai a szerb regényben.) Glas CCII. 15—27.
- Gljigorić, V.*: Putevi i bespuća. S 14. k. 261—282. [A tragikum a modern szerb irodalomban.]
- Hristić, J.*: Antički mit i savremena drama. Izraz X. k. 487—503. [A mai dráma — antik dráma.]
- Kričić, J.*: Na novim putevima. Izraz X. k. 179—190. [Kézirat disszertáció fejezete. (1923). A modern jugoszláv irodalomról.]
- Marinković, B.*: Tragom naše književne prošlosti. Knj 33. k. 462—473. [Obradović kortársainak feljegyzései. — Vuk és az albán népköltészete. —

- Puskin ismeretlen szerb fordítója a múlt század közepén.]
- Marković, Z. Sl.*: Neke odlike poezije nastale u toku narodnooslobodilačke borbe. KJ IX. 167—175. [A népfelszabadító háború költészetéről.]
- Marković, Z. Sl.*: Početak publicističke i književne aktivnosti u narodnooslobodilačkoj borbi na oslobođenoj teritoriji u Srbiji 1941 godine. Prilozi XXVII. k. 209—224. [A legújabb szerb irodalom (1941-től) kezdeteiről.]
- Николин, В. М. — Рабова, Е. И.*: На ложном путу. О модернизме в югославской литературе. LSZ.N 6. 3—40. [A jugoszláv modernizmusról.]
- Pantić, M.*: Manji prilozii za istoriju naše starije književnosti i kulture. III. ZIK 2. k. 77—91. [Adalékok a dalmáciai irod. történetéhez. Angol rés.]
- Parčetić, Vl.*: Između htjenja i mogućnosti. S 13. k. 479—501. [Bevezetés a horvát irodalomkritika (1914—1936) tanulmányozásához.]
- Radojčić, Dj. Sp.*: Političke težnje u srpskoj srednjovekovnoj istoriografiji. Knj 32. k. 150—161. [Politikai irányzatok a középkori krónikákban.]
- Radojčić, Sr. Dj.*: Staro srpsko pesništvo. LMS 374. k. 51—57, 159—188, 265—271, 361—365, 463—467, 576—579, 388. k. 52—56, 172—182, 363—386, 479—485. [Adalékok a középkori szerb költészetéhez.]
- Selaković, M.*: Neadekvatna slika suvremene hrvatske kritike. Izraz IX. k. 814—822. [Čvitan. D tanulmányának ill. könyvének — Zagreb, 1960 — bírálata.]
- Slamnjik, I.*: Suvremeni hrvatski prozaici. Izraz IX. k. 448—467. [A mai horvát prózáírók szemléje, leírásai adatokkal.]
- Šrga, Dr.*: Slovenska poezija. Izraz X. k. 1—23. [A szlovén költészet fejlődésrajza.]
- Trifunović, Dj.*: Miniatorski stil stare srpske književnosti. Knj 32. k. 511—522. [A középkori szerb költészet stílusáról.]
- Vidmar, J.*: O smislu naše književnosti. Izraz X. k. 391—396. [A mai szlovén irodalom helyzetéről.]

26. Vučenov, D.: „Književnost Narodnooslobodilačke borbe” i istorija književnosti. Prilozi XXVII. k. 155—162. [Az 1941-től, a Népfelszabadító Háborútól kezdődő periódus irodalmának elvezetéséről.]
27. Zorić, P.: Revolucija i roman. S 14. k. 11—20. [A népfelszabadító háború mint az 1950-es években kivirágzó regényirodalom központi témája.]
- A délszláv irodalmak kapcsolatai*
- | | |
|----------------------------------|-----------|
| 1. bolgár 13, 15, 24, 47, 56, 63 | német 140 |
| csehszlovák 62 | |
| lengyel 17, 33, 52 | olasz 96 |
- Egyes írók*
- ANDRIĆ
28. — Ivo Andrić. S 14. k. 501—508. [A Nobel-díj alkalmából.]
29. Perić, M.: Pripovetke Iva Andrića. Delo VII, 1380—1395. [Novelláiról.]
- AŠKERC
30. Рыжова, М.: Антон Ашкерц и русская литература. ЛСЗН 6. 178—207.
- BAJAMONTI
31. Muljačić, Z.: Novi podaci o splitskom književniku Juliju Bajamonti. Prilozi XXVII. k. 45—53. [Új adatok róla.]
- BOGDANOVIĆ
32. Jeremić, Dr.: Kritičar Milan Bogdanović. S 13. k. 242—250. [Pályakép.]
- BOGIŠIĆ, V.
1. délszláv 119.
- BOŽIĆ
33. Delijanić, Br.: Pravednikov etički monolog. Izraz IX. k. 499—505. [Pravednik c. drámájáról.]
- CRNJANSKI
34. Kalezić, V.: Uz književno delo Miloša Crnjanskog. KJ IX. 20—27.
35. Mirković, M.: Stražilovo Miloša Crnjanskog. Delo VII, 430—442. [A Stražilovo-ról.]
- ČUBRANOVIĆ
36. Kolenatić, A.: Jedjupka i njen autor. Delo VII, 878—904. [A J. szerzőségének kérdéséről.]
- ČOŠIĆ
37. Begić, M.: U zorama, na horizontima. Izraz X. k. 129—133. [Deobe c. regényéről.]
38. Fogl, I.: Razmišljanja o sveukupnosti roman „Deobe” od Dobrice Čosića. Izraz X. k. 206—214. [A Deoberől.]
39. Jeremić, M. Dr.: Antifimtski realizam Dobrice Čosića. S 14. k. 101—117. [Realizmusáról.]
40. Radenković, M.: Problem morale u „Deobama” Dobrice Čosića. Izraz X. k. 157—167. [Az erkölcs kérdése a Deobe-ban.]
- DANOJLIĆ
41. Mirković, M.: O pesniku Mici Danojliću. Delo VII, 1302—1311.
- DAVIČO
42. Vučković, R.: Revolucija i ljubav. Izraz IX. k. 236—242. [Pesme c. kötetének új kiadásáról.]
- DRŽIĆ
43. Popović, Br.: Teatar Marina Držića. S 14. k. 474—485. [Darabjainak mai előadásáról.]
- GJALSKI
44. Bobrownicka, M.: Nepoznata autobiografija Ks. S. Djalskog. Prilozi XXVII. k. 121—122. [Ismeretlen életrajza Prágáról.]
45. Živančević, M.: Djalski i Poljaci. LMS 387. k. 594—600. [Kapcsolatai lengyelekkel.]
- IJIĆ
46. B. K.: Dve nepoznate pesme Vojislava Ilića. Knj 33. k. 282—283. [Szövegközlés.]
47. Plaković, Dr.: Književnici pred varoškim sudom. Knj 32. k. 427—435. [Adalék politikai költészetéhez.]
- JAKŠIĆ
1. délszláv 61
- JANEVSKI
48. Čolak, T.: Književni profil Slavka Janevskog. KJ IX. 202—207.
- JOVANOVIĆ DJ
49. Taulović, R.: O estetskom humanizmu Dj. Jovanovića. KJ IX. 192—201. [Esztétikai humanizmusáról.]
- JOVANOVIĆ J. Zmaj
50. Konec, H.: Јован Јовановић Змај и бугарите. EL 2. sz. 39—50. [Bolgár kapcsolatairól.]
51. Pavlović, M.: Jedna pretpostavka o nastanku Zmajeva pesme „Zalutao anđeo”. Prilozi XXVII. k. 260—265. [A Zalutao anđeo keletkezéséről.]
- KAJUH (DESTOVNIK)
52. Tomašić, St.: Kajuh i njegova poezija. Izraz X. 66—93. [Pályakép.]
- KARADŽIĆ, V. St.
53. Marinković, B.: Poreklo jedne Vukove izjave o Dositeju. Prilozi XXVII. k. 249—252.
54. Mladenović, Z.: Vukovo pismo knezu Milošu od 12. aprila 1832. ŽIK 2. k. 143—200. [Szövegkritikai tan., franczia rés.]
1. még: délszláv 13.
- KIKIĆ
55. Remić, R.: Hasan Kikić. Izraz IX. k. 513—524.
- KOZMAČ
56. Jeremić, Dr.: Neobičan realizam Cirila Kosmača. S 13. k. 166—174. [Realizmusáról.]
- KOSOR
57. Čolak, T.: Josip Kosor (1879—1961). S 13. k. 329—340.
- KOSTIĆ
58. Dela Laze Kostića na beogradskoj pozornici. Knj 32. k. 81—89. [Művei a belgrádi színpadon.]
59. Gružević, Dr.: Neobjavljena beleznica i dva neobjavljena pisma Laze Kostića. Prilozi XXVII. k. 116—121. [Ismeretlen iratok; szövegközlés.]
60. Milutinović, K.: Poezija Laze Kostića i njene kritičari. KJ IX, 3—12. [Költészetének fogadtatásáról.]
61. Savičević, M.: Monolog u tragedijama Djure Jakšića i Laze Kostića. S 14. k. 341—349. [A monológ tragédiáiban.]
62. Živković, Dr.: Laze Kostić kao artist i začetnik moderne poezije. Izraz IX. k. 352—365. [Mint a modern szerb költészet elindítója.]
- KOVAČIĆ G. A.
63. [Brown] Braun, A.: Kako nije došlo do engleskog izdanja „Jame” Gorana Kovačića. Izraz IX. k. 440—444. [A Jama angol kiadásáról.]
64. Talmišić, H.: Iskušenja govora. Izraz IX. k. 494—498. [A Jama c. interpretációja.]
- KRLEŽA
65. Gligorić, V.: Lirika mladog Krleže. KJ IX 269—283. [Fiatalkori lírájáról.]
66. Krnjević, V.: Krležina rana lirika. S 14. k. 131—145. [Fiatalkori lírájáról.]
- KRŠIĆ
67. Leovac, St.: Jovan Kršić i Bosna. Izraz X. k. 150—156.
- LALIĆ, V. J.
68. Ladan, T.: Pjesnička vještina Jovana V. Lalića. Izraz X. k. 245—266.
- MANOJLOVIĆ
69. Redjep, Dr.: Na Mediteranu, zauvek. LMS 387. k. 238—247.
- MATAVULJ
70. Dobrošćinović, G.: Simo Matavulj kao akademik. Knj 32. k. 264—273. [Adalékok életrajzához, akadémiai szövegeihez.]
71. Konstantinović, R.: Simo Matavulj. Izraz X. k. 501—516.
- MIHAJLOVIĆ B.
72. Redjep, Dr.: O besedništvu ili Borislav Mihajlović. LMS 388. k. 143—150.
- MILUTINOVIĆ
73. Medenica, R.: „Zlatna svirala” Sime Milutinovića. Prilozi XXVII. k. 200—208.
74. Milić, J.: Dolazak Sime Milutinovića u Dalmaciju i Crnu Goru. ŽIK 2. k. 93—140. [Dokumentumok dalmáciai és boszniai tartózkodásáról. Német rés.]
75. Vitošević, Dr.: Ka konačnom liku „Čudnog” Sime Sarajlije. Izraz IX. k. 322—337.
- MILJKOVIĆ
76. Redjep, Dr.: Branko Miljković. LMS 387. k. 344—348.

77. *Smoljan, I.*: Branko Miljković. Izraz IX. k. 524—536.
78. *Zorić, P.*: Branko Miljković (1934—1961). S 13. k. 454—45C.
- NASTASJEVIĆ,
79. *Petrov, Al.*: Književni usamljenik: Momčilo Nastasijević. S 14. k. 435—450.
- NUŠIĆ,
80. *Уманцев, Ал.*: Гоголевские отражения в драматургии Нушича. *Slavia* 64—81.
- NJEGOŠ, P. P.
81. *Морић, В. I.*: Traganja za prvim trenucima Groskog vijenca. LMS 387. k. 197—217. [Kapesolatoi Z. Ortelinnel.]
- OBRAĐOVIĆ, D.
82. *Banović, Al.*: Prosvetonačelnik srpskog naroda. S 13. k. 588—595.
83. *Benić, M.*: Glas i stil Dositeja Obradovica. Izraz X. k. 101—105.
84. *Ljurić, V.*: Dositej Obradović. Prilozi XXVII. k. 20—44. [Jelentőségéről a szerb kultúra történetében.]
85. *Djurić, V.*: O književnoj vrednosti Dositejevog dela. KJ IX, 265—268. [Műveinek irodalmi értékéről.]
86. *Koraćević, B.*: Dositej književnik. S 13. k. 573—591. [Mint szépirod.]
87. *Kupreskanin, V.*: Oko prve Dositejeve knjige. KJ IX, 315—319.
88. *Kupreskanin, V.*: Pabirci o Dositeju i oko njega. S 13. k. 596—603. [Adalékok életrajzához.]
89. *Manojlović, T.*: Romantčno proleće Dositja Obradovića. LMS 387. k. 499—523.
90. *Nazetić, S.*: Za koga je pisa Dositej. Izraz X. k. 97—101. [Kövönéséről.]
91. *Nedžković, D.*: Filozof Dositej Obradović. LMS 388. k. 424—443.
92. *Parić, M.*: Delo Dositeja Obradovića u svetskoj književnosti. Knj 32. k. 523—530. [Életműve világirodalmi értékéről.]
93. *Pavlović, Dr.*: O dosadašnjem proučavanju D. Obradovića. Prilozi XXVII. k. 5—19. [Az eddigi Obradović-irodalom szemléje és értékelése.]
94. *Pavlović, Dr.*: Dositej kao književnik. LMS 387. k. 524—530. [A szépirod.]
95. *Stojković, A. B.*: Dositejev filozofski lik. S 13. k. 592—597. [Mint filozófus.]
1. még: délszláv 53. 13
- PASKVALIĆ,
96. *Popović, M.*: Nekoliko podataka o pesniku Ludoviku Paskvaliću (Pascalle). ZIK 2. k. 49—63. [Olász rés.]
- PETROVIĆ R.
97. *Mišić, Z.*: Rastko Petrović. Delo VII. 1276—1285. [Pályakép.]
- PETROVIĆ, V.
98. *Zorić, P.*: Pripovedačko delo Veljka Petrovića. S 13. k. 511—521. [Novelláiról.]
- PITO, D.
99. *Kolendić, P.*: Nekoliko pesama humaniste Didaka Pira. ZIK 2. k. 1—46. [Költeményei, orosz rés.]
- POPA, V.
100. *Grčić, Lr.*: Sudbonosne igre. LMS 387. k. 428—439. [Költészetéről.]
- POPOVIĆ, A. M.
101. *Kostić, P. M.*: Milutin Ars. Popović. Prilozi XXVII. k. 97—104. [Életrajzi adalékok.]
- POPOVIĆ, St. J.
102. *Hristić, J.*: Pesnik Sterija. LMS 388. k. 211—228. [Költészetéről.]
103. *Marković, Z.*: Pisma Jovana Popovića iz narodnooslobodilačke borbe. LMS 387. k. 559—575. [Leveli.]
- PREŠEREN
104. *Blagojević, V.*: U svetu Prešernove umetnosti. KJ IX, 18—19. [Költői világa]
105. *Popađnik, J.*: France Prešeren (1800—1849). Izraz X. k. 24—57.
- RADIČEVIĆ, Br.
106. *Žinković, Dr.*: Trohej ili jamb Branka Radičevića. LMS 388. k. 313—337.
- RAKIĆ,
107. *Vučković, J. V.*: Pensionisanje Milana Rakića. ZIK 2. k. 233—242. [Nyugdíjazásáról, francia rés.]
- RANKOVIĆ, Sv.
108. *Palavestra, P.*: Subjektivno i objektivno u delu Sv. Rankovića. KJ IX, 807—814.
109. *Vlatković, Dr.*: Prilog proučavanju Svetolika P. Rankovića. Knj 33. k. 474—479.
- SEKULIĆ,
110. *Popović, E. V.*: Bibliografija Isidore Sekulić. Knj 32. k. 445—462. [1893—1900 évek.]
- SKERLIĆ,
111. *Беляева, Ю. Д.*: Йован Скерлич-литературный критик. LSZN 6. sz. 40—111.
112. *Konstantinović, R.*: Kultura i siromaštvo. Izraz IX. k. 7—23. [A modern szerb kultúra kérdései.]
- SREMAC,
113. *Vlatković, Dr.*: Proforski ispit Stevana Sremca. Prilozi XXVII. k. 104—116. [Dokumentumok tanárvizsgájáról.]
- STOJADINOVIC—SRPKINJA
115. *Vaida, P.*: Nepoznato pismo Milice Stojadinović-Srpkinje. Prilozi XXVII. k. 258—260. [Leve e L. A. Frankl bécsi tréhoz.]
- ŠIMIĆ, A. B.
114. *Iadan, T.*: Oko duhovnog portreta A.B. Šimića. Izraz IX. k. 189—196.
116. *Tomšić, Zl.*: Čovek bez boga. Knj 32. k. 342—351. [Költészetéről.]
- ŠIMUNOVIĆ, D.
117. *Begić, M.*: Umjetnik novele Dinko Šimunović. Izraz IX. k. 24—41 257—266.
- VIDMAR,
118. *Krljča, M.*: O Josipu Vidmaru. Delo VII 1—8. [Portré.]
- VULOVIĆ,
119. *Pantić, M.*: Prepiska Srečka Vulovića i Valtazara Bogišića. ZIK 2. k. 203—231. [24 levél közzétele, olász rés.]

BOLGÁR IRODALOM

Алгалабан

1. *Берков, П.*: Начало болгарской литературы и некоторые принципиальные вопросы общей литературной историографии. RI. 1. 221—227.
2. *Богданов, И.*: Български аноними. LM 4. 106—114.
3. *Василев, Ив.*: Непубликовани писма на наши писатели. IIL XI, 193—201.
4. *Гочев, Г.*: Да уважаваме трайните принципи на драматическото действие. LM 3. 10—32. [A mai drámairodalomról.]
5. *Дудевски, Хр.*: За някои образи на комуниста в съвременния ни роман. LM 6. 3—29. [A kommunista hős ábrázolása a mai regényben.]
6. *Каранфилов, Е.*: Современность и лирика. (Мысли о болгарской поэзии нашего времени). VL 12. 127—140.

7. *Колевски, В.*: Верен щит на съветската литература. IIL X, [A Stit e hetilap (1923—1954) a szovjet irodalom védelmében.]
8. *Колевски, В.*: Из историята на Работническия Литературен Фронт. LM 6. 30—54. [A RLF (1929—1934) baloldali irodalmi lap története.]
9. *Леков, Д.*: Вестник «Български Глас» (1876—1877). Приемник на журналистическите традиции на Каравелов и Ботев. IIL XI, 55—88.
10. *Петров, Е.*: Поезията в настъпление. LM 4. 3—26. [A mai költészetéről.]
11. *Свиленов, А.*: Сред първите стихосбирки. SZ 10. 114—125.
12. *Унджиева, Ц.*: Особености на реализма във възрожденската ни белетристика. LM 5. 129—140. [A kritikai realista irodalom jellegzetességei.]

A bolgár irodalom kapcsolatai

13. *Андреева-Попова, Н.*: За произхода на българската възрожденска пиеса «Многострадална Геновева». EL 3. 66—68. [Chr. von Schmid *Genovissa* c. műve V. Jovanović szerb fordításának közvettetésével.]
 14. *Велинова, Е.*: Неизвестни писма на Н. С. Державин. ILL XI, 113—162. [Derzavin, N. Sz. szovjet történetész levelei D. Bozskovhoz.]
 15. *Конев, И.*: Из българо-сръбските литературни връзки. ILL X, 174—184. [1827—1878 évek, dokumentumok közlése.]
 16. *Mariuszewski, J.*: Historia Barbary Ubryk po Bulgarsku. PSL 232—235.
 17. *Петканова, Д.*: Руски печатни книги в с. Жеравна до освобождението. ILL XI, 173—183. [Orosz könyvek Bulgáriában a felszabadulás előtt.]
 18. *Тимошкова, Л.*: Към българо-белоруските литературни връзки. EL 6. 46—58. [Bolgár témák a белорусz irodalomban.]
 1. még: csehszlovák 41
délsláv 50
francia 121
 lengyel 42
 német 144
 orosz 415
- Bolgar szerzők*
- BAKALOV
19. *Злыднев, В.*: К характеристике русских святей Георги Бакалова. (Публикация.) LSZN 6. 218—268.
- BOGOTOV
20. [Walter], *Валтер, [H.] X.*: Към характеристиката на Иван Богоров. LM 3. 93—99.
- BOTEV
21. *Walter, H.*: Christo Botev, WZLeipzig X, 109—113
 22. *Зарев, П.*: Ботевият поетичен стил. LM 5. 16—48.
- CAMBŁAK
23. *Trifunović, Dj.*: Emecicnalni mehanizam Cambłkovih ličnosti. Delo VIII. 1214—1221. [Emberábrázolás módszertől.]
 24. *Велчев, В.*: Творчеството на Григорий Цамблак в светлината на южнославянския предренесанс. EL 2. 15—38.
- CERKOVSKI
25. *Димов, Д.*: Из архивното наследство на Цанко Церковски. SZ 5. 157—175. [Hozzá írt levelek közlése.]
- DEBELJANOV
26. *Марков, Г.*: С укрепнала земна любов. ILL XI, 89—111. [Háborús versei (1915).]
 27. *Марков, Г.*: Димчо Дебелянов и символизмът. SZ 12. 141—155.
- DREMOV
28. *Стоилов, Г.*: Намерен е планът за началния замисъл на Друмевата повест «Нещастна фамилия». EL 2. 60—62.
- FOTINOV
29. *Минев, Д.*: Нови данни за К. Фотинов в писмо от Цани Ганчев до Ив. Вазов. SZ 4. 97—99. [Újabb életrajzi adatok.]
- GEORGIEV, M.
30. *Пондев, П.*: До извора на мъдростта и живата реч на народа. LM 3. 33—53.
- HANCSEV
31. *Данчев, П.*: Поезия на пресътворения свят. LM 4. 123—130. [Líra c. kötetéről.]
 32. *Попиванов, И.*: Размисли превърнати в лирика. (В. Ханчев: лирика.) SZ 8. 157—162.
- HABOB
33. *Велчев, В.*: Към идейно-творческата проблематика на «Сказание о писменехъ» от Черноризец Храбър. ILL XI, 5—30.
- HREBKOV
34. *Бояджиев, Н.*: Романтиката в поезията на Николай Хрелков. EL 5. 25—40.
- JAVOROV
35. *Минев, Д.*: Първото издание на Яворовите Стихотворения и критиката за тях. SZ 11. 176—182.
 36. *Найденова-Стоилова, Г.*: Цикъл от неизвестни стихотворения на Яворов. EL 2. 55—60.

JOVKOV

37. *Можейко, Е.*: «Приключенията на Гороломов» като сатиричен роман. LM 4. 45—60.
 38. *Можейко, Е.*: Świadectwo polskich zainteresowań Jordana Jowkowa. PSL 245—249. [Érdeklődése Lenykelországról.]
- KIRIL—METHOD
39. *Киселков, В.*: За авторството на пространните жития на Кирил и Методий. ILL XI, 31—53.
- KOZLEV
40. *Минев, Д.*: Никола Козлев. ILL XI, 163—172. [Új adatok életrajzához.]
- KÖRÖSCSEV
41. *Андреев, В.*: Три цикъла — един живот (59 години от рождението на Христо Кърпачев). SZ 7. 171—175.
- LEVCSSEV
42. *Данчев, П.*: Поет, за когото се спори. LM 6. 133—139.
- LILIEV
43. *Константинов, Г.*: Непознат Николай Лилиев. SZ 11. 156—171.
- MILADINOV, D. és K.
44. *Велинов, Г.*: Димитър и Константин Миладинови. EL 5. 49—55. [Bolgár népdal-gyűjteményük kiadásának 100. évfordulójára.]
 45. *Генов, К.*: Фолклорното дело на братя Миладинови в развитието на българската литература. LM 6. 99—113.
 46. *Динев, П.*: Братя Миладинови. SZ 12. 156—161.
 47. *Конев, И.*: Константин Миладинов и хърватският епископ Шросмайер. LM 5. 117—123. [Köröslata J. Strossmayer horvát püspökkel.]
 48. *Левков, Д.*: Сборникът на Миладинови и неговата оценка в българския възрожденски периодичен печат. LM 5. 105—116.
- PAISZIJ
49. *Ангелов, С. Б.*: Проучвания върху «История славно-болгарская». ILL X, 101—145. [Forrástanulmány.]
- POŁAJANOV
50. *Генов, К.*: Въпросът за художествения метод на Димитър Полянов. LM 1. 29—53. [Drammaszerkesztő módszertől]
- POPDIMITROV
51. *Ликова, Р.*: Емануил Попдимитров. LM 6. 80—98. [Újabb szempontok szimbolizmusa és romantikája értékeléséhez.]
- RAKOVSKI
52. *Ерихонов, Л. С.*: Вестникът на Г. С. Раковски «Български древности». EL 5. 63—68. [Dokumentumok közlése.]
- RAZCVETNIKOV
53. *Ликова, Р.*: Асен Разцветников. (Послужай 10 години от смъртта му). SZ 7. 128—141.
- SZŁAWIEKOV, P.
54. *Баева, С.*: Характера и развитието на реализма в българската литература през Възрождението. LM 4. sz. 89—105.
 55. *Зарев, П.*: Пенчо Славейков. LM 2. 3—31. [Világkézetéről.]
 56. *Конев, И.*: Петков Славейкой и сръбската литература. LM 3. 78—92.
 57. *Осинин, Д.*: Пенчо Славейков — човекът и поет. SZ 8. 131—139.
 58. *Русев, Р.*: Пътеписите на П. Р. Славейков. EL 1. 50—52.
- SZMIRNFNSZKI
59. *Георгиев, Л.*: Смирненски как фейлетонист. LM 5. 68—92.
- SZTANEV
60. *Найденова, Г.*: В творческата лаборатория на писателя Емилиян Станев. EL 3. 25—42.
- ТОДОРОВ
61. *Георгиев, Л.*: Първите трепети на младостта. ILL X, 41—99.
- VASZILJEV
1. *bolgár* 69.
- VAZOV
62. *Арнаудов, М.*: Неизвестни стихотворения на Иван Вазов. ILL X, 221—236. [Ismeretlen verseinek közlése.]

63. Вълчев, В.—Конев, И.: Преписка на Иван Вазов с Фран Гундрум. ILL X, 185—220. [Levelezése horvát fordítójával.]
 64. Злыднев, В.: Иван Вазов и Россия. LSZN 6. 111—126.
 65. Цанева, М.: Литературната дейност на Иван Вазов през първото десетилетие след освобождението. SZ 10. 148—165, 11. 134—147.
 1. mfg bolgár 29
 VELICKOV
 66. Василев, С.: Неиздадени писма на Константин Величков. ILL XI, 185—191.

VLAJKOV

67. Авджиев, Ж.: Народнически илюзии и художествена правда. LM 3. 54—77.
 ZAGORCSINOV
 68. Василев, С.: Езика и стил на Загорчиновата историческа белетристика. SZ 2. 164—171.
 ZIDAROV
 69. Бояджиев, И.: За конфликта и композицията в писането на Камен Зидаров и Орлин Василев. LM 1. 54—71.

BEÉRKEZETT KÖNYVEK

1963 június—1963 augusztus

- W. Haas : Die literarische Welt. Paul List Verlag, München.
 W. Hecht : Brechts Weg zum epischen Theater. Henschelverlag, Berlin.
 W. Dietze : Quirinus Kuhlmann. Rütten and Loening, Berlin.
 M. Y. Himmelstein : Drama Was a Weapon. Rutgers University Press, New Brunswick.
 G. R. Ridge : The Hero in French Decadent Literature. University of Georgia Press, Athens.
 G. Houdrin : Simone de Beauvoir et la Liberté. Ed. du Cerf, Paris.
 H. Frenz (szerk.): Asia and the Humanities. Indiana University Press, Bloomington.
 Frenz—Anderson (szerk.): Indiana University Conference on Oriental-Western Relations. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
 M. K. Singleton : H. L. Mencken and the American Mercury Adventure. Duke University Press, Durham.
 H. Kenner : Samuel Beckett. A Critical Study. Grove Press, New York.
 M. Tassart : Paris. Fernand Hazan, Paris.
 W. Y. Tindall : James Joyce. Grove Press, New York.
 F. W. Watt : John Steinbeck. Grove Press, New York.
 Proceedings of the IIIrd Congress of the International Comparative Literature Association. Mouton, The Hague.
 Nouvelles Roumaines. Anthologie des Prosateurs Roumains. Éd. Seghers, Paris.
 J. Kosa : Land of Choice. University Press, Toronto.
 A. Gustafson : A History of Swedish Literature. University of Minnesota Press, Minneapolis.
 J. I. M. Stewart : Eight Modern Writers. Clarendon Press, Oxford.
 J. Irmscher (szerk.): Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa. Akademie-Verlag, Berlin.
 A. Kibédi-Varga : Les constantes du poème. G. B. Van Goor Zonen's Uitgeversmij, 's-Gravenhage.
 H. E. Barnes : Humanistic Existentialism. The Literature of Possibility. University of Nebraska Press, Lincoln.
 E. Krakowski : Le Comte Jean Potocki. Gallimard, Paris.
 M. Püsch : La vie populaire à Paris au XVIII^e siècle. Picard, Paris.
 D. Brown : Soviet Attitudes Toward American Writing. University Press, Princeton.
 G. Highet : The Anatomy of Satire. University Press, Princeton.
 R. H. Pearce : The Continuity of American Poetry. University Press, Princeton.
 Poets in Progress. Northwestern University Press, Evanston.
 E. Drew : T. S. Eliot: The Design of His Poetry. Scribner's, New York.
 Mautram : Istanbul dans la seconde moitié du XVII^e siècle. A. Bontemps, Limoges.
 Walter Binni : Poetica, critica e storia letteraria. Ed. Laterza, Bari.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Vidosa László

A kézirat nyomdába érkezett: 1963. VII. 11. — Példányszám: 1200 — Terjedelem: 13 (A/5) ív

63.57427 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

TARTALOMJEGYZÉK

<i>Ungvári Tamás</i> : Az amerikai prózairodalom természetéről	207
<i>Bodnár György</i> : Hemingway és az új realizmus	222
<i>B. Nagy László</i> : William Faulkner eszmévilága — egy fordítás széljegyzetei	237
<i>Varannai Aurél</i> : A letört nemzedék	242
<i>Poszler György</i> : Szerb Antal és az angol-amerikai regény	249

SZEMLE

Az író és a háború. Hemingway beszéde az Amerikai Írók Szövetségének II. kongresszusán, 1937. június 4-én (Ford. <i>Kovács József</i>)	264
<i>T. Baltay Ildikó</i> : Hemingway az irodalomkritika tükrében	266
William Faulkner beszéde Stockholmban a Nobel-díj átvétele alkalmából (Ford. <i>Sarbu Aladár</i>)	271
<i>Batári Gyula</i> : William Faulkner és az amerikai Dél	272
<i>Szili József</i> : Steinbeck és a Nobel-díj	276
<i>Darabos Pál</i> : J. D. Salinger útja	281
Norman Mailer: Hipster és Beatnik (Ford. <i>Varannai Aurél</i>)	291
<i>Kretzoi Miklósné</i> : Témakeresés a modern amerikai irodalomban. John Updike ...	293
<i>Dobossy László</i> : Rousseau ürügyén (Vita)	299

KÖNYVEK

Az amerikai irodalom a XX. században (<i>Kovács József</i>)	300
John O. McCormick: Der moderne amerikanische Roman (<i>Vámosi Pál</i>)	302
Frederick J. Hoffman: The Modern Novel in America (<i>Fülei-Szántó Endre</i>)	303
James Woodress: Dissertations in American Literature 1891—1955 with Supplement 1956—1961. (K. J.)	304
Daniel Aaron: Writers on the Left (<i>Kovács József</i>)	305
Deming Brown: Soviet Attitudes toward American Writing (K. J.)	305
Charles E. Shain: Scott Fitzgerald (<i>Lóránd Imre</i>)	306
Hemingway: A Collection of Critical Essays (<i>Vámosi Pál</i>)	306
Georges-Albert Astre: Ernest Hemingway (<i>Végh Ferenc</i>)	308
Robert Fricker: Der moderne englische Roman (<i>Vámosi Pál</i>)	308
J. L. Styan: The Dark Comedy (<i>Kőröspataki Sándor</i>)	309
Rathburn-Steinmann: From Jane Austen to Joseph Conrad (<i>Lóránd Imre</i>)	311
Pierre Laubriet: L'intelligence de l'art chez Balzac (d'une esthétique balzacienne) (<i>Hopp Lajos</i>)	311
René Dumesnil: La vocation de Gustave Flaubert (<i>Pártos Róbert</i>)	313
Maurice Cranston: Sartre (<i>Pártos Róbert</i>)	313
Johannes Hösle: Cesare Pavese (<i>Lóránd Imre</i>)	314
Gerhard Eis — P. Rainer Rudolf: Altdeutsches Schrifttum im Nordkarpatenraum (<i>Vizkelety András</i>)	314
Józef Zbigniew Bialek: Ludwik Fryde jako krytyk literacki (<i>Hopp Lajos</i>)	315
Richard Pražák: Magyar református értelmiség és a cseh nemzeti ébredés (<i>Bárkányi Zoltán</i>)	317
Herman Meyer: Das Zitat in der Erzählkunst (<i>Vajda Gy. M.</i>)	318
Bamber Gascoigne: Twentieth Century Drama (<i>Kocztur Gizella</i>)	318
Allardyce Nicoll: The Theatre and Dramatic Theory (<i>Kocztur Gizella</i>)	320

REPERTÓRIUM

Irodalomelméleti repertórium 1962. II.
Irodalomtörténeti repertórium 1961.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Тамаш Унвари</i> : О природе американской прозы	207
<i>Дёрдь Боднар</i> : Хемингуэй и новый реализм.	222
<i>Ласло Б. Надь</i> : Идеология Вильяма Фолкнера — заметки на полях одного перевода ..	237
<i>Аурел Вараннай</i> : Надломленное поколение	242
<i>Дёрдь Полер</i> : Антал Серб и англо-американский роман	249

ХРОНИКА

Писатель и война. Речь Хемингуэя на втором съезде Союза американских писателей, 4-ого июня 1937 года. (Перевод <i>Йозефа Ковача</i>)	264
<i>Илдико Т. Балтай</i> : Хемингуэй в зеркале литературной критики	266
Речь Вильяма Фолкнера в Стокгольме по случаю получения Нобелевской премии. (Перевод <i>Аладара Шарбу</i>)	271
<i>Дюла Батари</i> : Вильям Фолкнер и американский Юг.	272
<i>Йозеф Сили</i> : Стейнбек и Нобелевская премия	276
<i>Пал Дарабош</i> : Путь Е. Д. Сэлинджера	281
Норман Мелёр: Хипстер и Битник. (Перевод <i>Ауреля Вараннай</i>)	291
<i>Миклошине Кретзои</i> : Поиски темы в современной американской литературе. Джон Апдейк	293
<i>Ласло Добониши</i> : Со поводу Руссо. (Дискуссия)	299
КНИГИ	300
РЕПЕРТОРИЙ	321

SOMMAIRE

<i>Unvárti Tamás</i> : De la nature de la prose américaine	207
<i>Bodnár György</i> : Hemingway et le nouveau réalisme	222
<i>B. Nagy László</i> : Les idées de William Faulkner — les glosses d'une traduction ..	237
<i>Varannai Aurél</i> : La génération démoralisée	242
<i>Pozsler György</i> : Antoine Szerb et le roman anglo-américain	249

REVUE

L'écrivain et la guerre. Discours de Hemingway au II ^e congrès de l'Association des Écrivains Américains, le 4 juin 1937 (Trad. par <i>Joseph Kovács</i>)	264
<i>T. Baltay Ildikó</i> : Hemingway reflété par la critique littéraire	266
Discours de William Faulkner à Stockholm à l'occasion de la réception du Prix Nobel (Trad. par <i>Aladár Sarbu</i>)	271
<i>Batári Gyula</i> : William Faulkner et le Sud américain	272
<i>Szili József</i> : Steinbeck et le Prix Nobel	276
<i>Darabos Pál</i> : La voie de J. D. Salinger	281
Norman Mailer: Hipster et Beatnik (Trad. par <i>Aurél Varannai</i>)	291
<i>Kretzoi Miklós</i> : La recherche du thème dans la littérature américaine moderne. John Updike	293
<i>Dobossy László</i> : Sous prétexte de Rousseau (Discussion)	299
LIVRES	300
RÉPERTOIRE	321

307.204

Világirodalmi Figyelő

A szám tartalmából:

VITÁK A REALIZMUSRÓL

A realizmus koncepció a szovjet, csehszlovák, francia, olasz
irodalomtudományban

Szemelvények: a realizmus fogalmának meghatározásai
(Tyimofejev, Ehrenburg, Szucskov, Aragon, Salinari)

IRODALOMELMÉLETI BIBLIOGRÁFIA

SZEMLE * KÖNYVEK



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

IX. ÉVFOLYAM . 1963 . 4. SZÁM

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

BODNÁR GYÖRGY, BOR KÁLMÁN, HOPP LAJOS, KÖPECZI BÉLA,
MIKLÓS PÁL, LUDMILLA SARGINA, SZIKLAY LÁSZLÓ,
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Szerkeszti
KÖPECZI BÉLA

Segéd-szerkesztő
HOPP LAJOS

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13 Tel. 259–266
Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–13 óra között

Technikai szerkesztő
T. ERDÉLYI ILONA

Világirodalmi Figyelő
megjelenik évente négy füzetben

TARTALOMJEGYZÉK

VITÁK A REALIZMUSRÓL

Miklós Pál : A sokarcú realizmus	363
(A realizmus fogalma a szöveget irodalomtudományban)	364
Rákos Péter : A realizmus kérdései a csehszlovák irodalomtudományban	376
Fodor István : A francia irodalomtudomány és kritika a realizmusról	389
Szabó György : Olasz irodalomtudósok a realizmusról	400

SZEMELVÉNYEK

A realizmus fogalma.

I. Irodalmi enciklopédia IX. köt. Moszkva, 1935. 548–551 (Ford. Bartha Antalné)	408
L. I. Tyimofejev: Az irodalomelmélet alapjai. Moszkva, 1963. 83–92. (Ford. Németh Miklós)	410
Ilja Ehrenburg : Védjük meg az emberi értékeket (Ford. A. Tudósy Júlia)	415
B. Szucskov : Realitás és regény (Ford. A. Tudósy Júlia)	419
II. A cseh és szlovák irodalomtudósok nézetei (Ford. Rákos Péter)	423
III. Aragon előszava Garaudy: D'un réalisme sans rivages c. tanulmánykötetéhez. (Ford. Fodor István)	427
IV. Carlo Salinari : A realizmus fogalma (Ford. Szabó György)	430
V. A lengyel nézetek (Ford. Zsembery Teréz)	433
A jugoszláv nézetek (Ford. Bor Kálmán)	435
VI. Két nyugatnémet felfogás (Ford. Kovács Józsefné)	438
VII. Az amerikai felfogás (Ford. Kovács József)	439
Irodalomelméleti bibliográfia	441

SZEMLE

Rév Mária : Szatíra és pszichológia	444
Sipos István : Geo Milev és a szeptemberi felkelés	450
Kovács József : Dos Passos és a valóság dokumentálása	459
Szili József : A „Tiszta művészség” és az elbeszélés retorikája	462

Viták a realizmusról

A Világirodalmi Figyelő szerkesztő bizottsága elhatározta, hogy ismer-teti azokat a vitákat, amelyek különösen a marxista esztétikusok és irodalom-történészek körében folynak ma szerte a világon a realizmus kérdéséről. Ha korunk művészi eszménye a szocialista realizmus, jogos és szükséges nem csu-pán e kifejezés első tagjának fogalomkörét meghatározni, hanem a másodikét is.

A dogmatizmus helytelenül értelmezte és leszűkítette a realizmus fogal-mát. Feltételezte a realizmus és antirealizmus örök harcát az irodalomban és művészetben s a realizmust azonosította az értékeléssel, az antirealizmust pedig az értéktelennel. Ezzel a felfogással kizárt az irodalomból és művé-szetből jeles alkotásokat, vagy pedig realistáknak nevezett olyan műveket is, amelyek nem voltak azok. Emellett főleg a kritikai realizmust állította példa-képül a szocialista irodalom és művészet elé s az új irodalomból és művészet-ből is azokat az irányzatokat emelte ki, amelyek formailag a leginkább hasonlí-tottak a XIX. század e sok értéket hozó polgári áramlatához. Ezt a példát annak ellenére fenntartotta, hogy sok szocialista író és művész a XX. századi avantgarde képviselőjeként indult s annak formai újításait beleolvasztotta a maga későbbi művészetébe. A dogmatizmusnak ezekről a torzításairól bőségesen szólnak a viták s úgy gondoljuk, hogy e régi realizmus-fogalom ma már halott.

A realizmus-vitához kapcsolódik az avantgarde és a dekadencia érté-kelésének problémája is. Míg a dogmatikus realizmus-fogalom elvetése ma már szinte általános, a XX. századi polgári-kispolgári irányzatok értékelésé-ben távolról sem mutatkozik egyöntetűség a marxisták körében sem. Elég itt csak a Kafka-vitára utalni, amelyben egyesek azzal próbálják Kafkát „elfo-gadhatóvá” tenni, hogy az ő művészetét is realistának, vagy éppen kritikai realistának minősítik. Ilyen módon tulajdonképpen dogmatikus ellenfeleik gondolkozásmódját fogadják el, hiszen ők is azt mondják, hogy csak az lehet értékes, ami realista. Mások Kafkát dekadensnek tartják s ezért elvetik való-ban értéket jelentő alkotásait.

Ez elvezet annak a kérdésnek feltevéséhez, hogy tulajdonképpen mi a realizmus? Némelyek ismeretelméleti kategóriaként, a valóság tükrözését megvalósító, örök irodalmi vagy művészeti irányzatként, mások történeti kategóriaként, lényegében csak a polgárság megerősödésével együtt jelentkező irodalmi-művészeti áramlatként fogják fel a realizmust. Két végletes álláspontot említettünk, de a viták ismertetése megmutatja, hogy sok más közbeeső, vagy a végleteket az előbbtől eltérő módon fogalmazó vélemény is akad.

A Világirodalmi Figyelő e számában a nemzetközi viták mai állását igyekszünk rögzíteni, éspedig azzal a szándékkal, hogy itthon is vitára szó-lítsunk. Ezt szolgálja az is, hogy munkatársaink nem elégedtek meg a pusztá ismertetéssel, hanem — egyes kérdésekben — saját nézeteiket is előadták. Meggyőződésünk, hogy a magyar szocialista irodalom és kritika csak nyerhet ebből a vitából.

A szerkesztő bizottság

MIKLÓS PÁL

A SOKARCÚ REALIZMUS

(A REALIZMUS FOGALMA A SZOVJET IRODALOMTUDOMÁNYBAN)

I.

Öt-hat évvel ezelőtt szenvedélyes hangú cikkek jelentek meg, és még szenvedélyesebb viták folytak a szovjet irodalomtudósok és esztéták köreiben a realizmusról. A viták továbbgyűrűztek, s a népi demokratikus országok folyóirataiban és ankétjain is ezt a fogalmat taglalták, értelmezték, magyarázták. Az utóbbi időben is találunk a szovjet folyóiratokban ilyen témájú cikkeket; ezeket az elmélyültebb keresés, a finom különbségek és összefüggések feltárása jellemzi. A realizmus, mint központi vitatéma, lekerült ugyan a napi-rendről (a központi téma mostanában a szép fogalmának és az esztétika legalapvetőbb viszonyainak értelmezése), de problémái újra meg újra fölvetődnek. A realizmus fogalmának értelmezését a szovjet esztéták nem tekintik lezárt kérdésnek. Ezt a fogalmat nálunk is vitatták, s vitatják időnként ma is. Nálunk azonban egyesek, úgy tűnik, nem tudnak vagy nem akarnak tudni a szovjet vitákról. Megkíséreljük áttekinteni a szovjet irodalomtudósok és esztéták állásfoglalásait a realizmus fogalmával kapcsolatban.

II.

Ahhoz, hogy a vitákban kialakult és a közelmúltban általánosságban kirajzolódott értelmezéseket világosan csoportosíthassuk, messzebből kell elindulnunk. Az 50-es évek elején érdemes elkezdeni a leltározást: akkoriban — a személyi kultusz időszakában uralkodó, merev, dogmatikus formuláknak megfelelően — meglehetősen egységes, jobban mondva egységesített értelmezések voltak elterjedve a szovjet irodalomtudományban és esztétikában. A leghitelesebb forrás ebből az időszakból G. Nyedosivin magyarul is megjelent könyve (*Művészetelméleti tanulmányok*, Bp. Képzőművészeti Kiadó, 1954. — Oroszul 1953-ban jelent meg.), mert szerzőjét tartják a realizmus-antirealizmus harca néven ismertté — azóta már hírhedtté — vált teória legfőbb képviselőjének.

Nyedosivin nem adott könyvében szabatos definíciót, hagyományos értelemben vett meghatározást a realizmus fogalomról — ezt a gyakorlatot azóta is sokan követik —, hanem azért könyvének „A realizmus problémája a művészetben” c. fejezetéből össze lehet állítani az ő realizmus fogalmának tartalmát. „Realizmusnak nevezünk minden olyan művészetet, amely többé-kevésbé objektíven, híven tükrözi az életet, a valóságot” — mondja (i. m. 111.). Nem ért egyet azzal a felfogással, hogy „a realizmus a művészetek történetének egyik jelensége és mint ilyen, egyenjogú a többi stílusjelenségekkel” (i. m. 111.). Nyedosivin ezt a nézetet a formalizmus stíluselméletébe utalja és egyszerűen reakciónak bélyegzi. Szerinte a realizmus és a többi stílusok (klasszicizmus,

romantika, naturalizmus stb.) nem ugyanabba a kategóriába tartozó fogalmak. Már ebből is világos, hogy szerinte a realizmus nem stílusjelenség, nem irányzat, sőt még csak nem is irodalom-, illetve művészettörténeti jelenség (még ha ő ki is jelenti róla, hogy az), hanem központi esztétikai kategória; lényegében a *tükrözés objektivitását*, helyességét érti rajta. Világos tehát: a művészeti érték ismeretelméleti kritériumát helyettesíti a realizmus szóval. Ebből aztán logikusan következik, hogy realistának kell nevezni — ő maga mondja — „olyan jelenségeket is, amelyek egymásra alig hasonlítanak”. Így lesz „realista” Szofoklész és Shakespeare, Cervantes és Tolsztoj, Puskin és Gorkij, Rembrandt és Raffael egyaránt. Továbbá kijelenti, ugyancsak következetesen, hogy „a művészet történetét a realizmus fejlődése történetének tekintjük — amely fejlődés az antirealista irányzatokkal vívott harc során ment végbe.” (i. m. 123.). Az antirealizmussal való harc gondolatát Zsdanovnak a filozófia történetét jellemző kijelentése („a filozófia története egyben a materializmus és az idealizmus harcának a története is”)¹ analógiájára konstruálja meg, nem sokat törődve a tényekkel és azzal sem, hogy ezt a fejlődésgondolatot kissé nehéz összeegyeztetni azzal az általánosan elfogadott elvvel, hogy a művészi érték fejlődést nem ismer. Maga is említi ugyan, hogy „Marx rámutatott arra, milyen hibás a művészeti haladásra vonatkozó pozitivistá burzsoá felfogás” (i. m. 125.), de azért a XIX. századi realizmust tartja a mi korunkat megelőző realista művészeti fejlődés legmagasabb fokú szakaszának. (Hogy ez a legmagasabb fok mit jelent, ha nem esztétikai magasabbrendűséget, arra ismét nem ad választ.) A teória logikus következménye az is, hogy kénytelen bevezetni „a mitológiai realizmus” fogalmát, ezzel jelöli az antik görög művészet értékeit. Azt is megjegyzi, s ezzel a vulgarizálás veszélyére akar figyelmeztetni (!), hogy egy művész alkotásaiban rendkívül ellentétesen és bonyolultan fonódhatnak össze a realista és antirealista tendenciák. (Ha terminológiájától nem hagyjuk magunkat befolyásoltatni, akkor látnivaló, hogy közhelyet mondott: egy művész alkotásaiban keveredhetnek az értékes és értéktelen elemek, a helyes és helytelen valóság-tükrözés.)

Ez az elmélet a realizmus tartalmáról lényegében nem mondott újat a szovjet irodalomtudományban a 30-as években kialakult elméletekhez képest. Nem tekintjük újnak azt a kívánságot sem, hogy a művészi értéket kell realizmusnak nevezni. Ez a terminológiai csúsztatás sok zavart szült. Nyedosivin maga is mellőzni kényszerült több olyan problémát, amely nem fért bele ebbe a merev elméletbe; könyvét sok, jól-rosszul kendőzött, vagy sikertelenül magyarázott önellentmondás tarkítja. Az alapvető ellentmondás ebben az elméletben az, hogy realista elemeket minden igazi művészeti alkotásban feltételez, ugyanakkor azonban realista és nem realista tendenciák harcáról a *művészetben belül* beszél (holott logikusan csak a művészetben belüli — azaz: realista — és a művészetben kívüli — azaz: antirealista — tendenciák létezését tételezhetné fel). Ez az ellentmondás szülte az elmélet azóta sokat bíralt, szembetűnő fogyatékosságát: azt t. i., hogy, bár hangsúlyozza szavakban a realizmus sokféleségének lehetőségét (hiszen itt a realizmus elvileg nem stílus), mégis kizár a művészetből bizonyos, általa antirealistának bélyegzett alkotá-

¹ NYEDOVISIN könyvében Zsdanovra hivatkozik (i. m. 118—119.) A gondolat maga azonban Marxéktól származik, Zsdanovnak torzított változatát köszönhetjük. (Engels pl. nem a materialista Feuerbachban, hanem az idealista Hegelben jelöli meg a német filozófia betetőzését, azaz az idealizmust nem tartja értéktelennak, elvetendőnek!) Vö. A francia kommunisták a filozófiáról, Bp. Kossuth 1963. különösen 128—137.

sokat. Ezek az antirealista alkotások és tendenciák az elmélet hívei szerint elméletileg mindig megvannak az irodalomtörténetben, gyakorlatilag azonban csupán XX. századi példákra hivatkoznak. Az elméletnek látszólag végső következtetése, valójában azonban premisszája az a felfogás, hogy a szocialista realizmus a kritikai realizmus egyenes folytatása. Ez a premissza a realizmust bizonyos formai és stílusjegyekhez köti. A formai követelmények azonban, éppen a premissza végkövetkeztetésként való feltüntetése miatt, logikátlanul kerülnek bele az elméletbe; Nyedosivin eszmefuttatásában egyszerűen kijelenti: „Nem véletlen, hogy az igaz realista művészet mindig egyszerű és a legszélesebb tömegek számára is érthető. A realista alkotásban maga a művészi forma is demokratikus.” (i. m. 153.)

Ma már köztudomású, a vitában többen elmondották, hogy ez az elmélet sok kárt okozott. Ennek a nevében lökhettek ki a művészetből egyes teoretikusok és kritikusok minden olyan jelenséget, ami nekik nem tetszett, vagy amivel nem tudtak mit kezdeni. Hogy ez gyakorlatilag mit jelentett azokban az időkben, milyen következményei voltak a művészeti és irodalmi életben, a könyvkiadásban, a színházi műsorpolitikában, arra ma már nem érdemes szót vesztegetni. De nem tudom megállni, hogy ne jelezzem legalább két névvel a káros következményeket: ez az elmélet volt az elméleti alapja annak, hogy sem József Attila, sem Brecht nem juthatott el azokban az időkben a szovjet közönséghez.

Ez a realizmus-antirealizmus elmélet az 50-es években egyeduralkodó volt. Meg kell említenünk ennek az elméletnek egy másik képviselőjét is, nemcsak azért, mert jellegéből kifolyólag még vulgárisabban, még merevebben fogalmaz, hanem azért is, mert ma is, hat esztendővel azután, hogy Nyedosivin maga is megtagadta elméletét, úgyszólván egyetlen forrása a magyar középiskolában folyó irodalomelméleti oktatásnak (hatása betűszerint is kimutatható a ma forgalomban levő tankönyvekben). Abramovics *Bevezetés az irodalomtudományba* című kézikönyvéről van szó (Bp. Tankönyvkiadó, 1955.). Ebben ilyen merev definíciók vannak: „A realizmus a társadalmilag *jellegzetesnek, lényegesnek és törvényszerűnek* az ábrázolása.” (i. m. 205.) Magyarátalképpen a szerző Engels és Gorkij meghatározásait idézi. (Az utóbbival kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy akkoriban ezt úton-útfélen perdöntő érvként idézték: „Két áramlatról, vagy irányról mondhatjuk az irodalomban, hogy alapvető: a romantikáról és a realizmusról. Realizmusnak nevezzük az emberek és körülmények hű és szépítgetés nélküli ábrázolását...” stb. Azt azonban nem vették észre, hogy itt Gorkij lényegében a kétfajta *írói magatartástípusról* beszél.² Ez a két fogalom tulajdonképpen az alkotáslélektani tipológiába való. Az előadás egyébként, amelyen Gorkij saját írói alkatát és annak kialakulását magyarázta, egy munkásakadémián hangzott el. — *Hogyan tanultam írni?* — *Irodalmi tanulmányok*. Bp. Szikra, 1950. 180.)

Abramovics könyvében szerepel aztán „antik realizmus”; a klasszicizmus ugyan a realizmus fejlődésének első szakasza (i. m. 217.), de benne Molière már mai értelemben is realista szerző (i. m. 216.), viszont az orosz klasszicizmus egészében az (i. m. 217.); a szentimentalizmus (!) szerinte „tökéletlen realizmus” (i. m. 219.). A kritikai realizmusban Abramovics szerint csak az

² Reizov ugyan kifejti, hogy a romantika és realizmus dualizmusára alapozott koncepció lényegében tipológiai jellegű, s mint ilyet, elveti. A cikkben azonban nincs arról szó, hogy ehhez Gorkijnak is volt valami köze. (Vopr. Lit., 1957. 1., Vö. SZENCZI MIKLÓS beszámolója a VF-ben, 1. a 4. sz. jegyzetet.)

oroszi irodalom jelentős, mert „a nyugati kritikai realizmus bizonyos mértékben állandó hanyatlást mutat”: Balzac, Dickens és Thackeray után Zola, Maupassant és Flaubert jelzik a különböző jellegű hanyatló tendenciákat (naturalizmus, fiziologizmus, formalizmus és esztétizálás) (i. m. 240.).

Ez a realizmus-felfogás egy évtizeden át megtámadhatatlan tanításként szerepelt a szovjet irodalomtudományban és nálunk is³. Az 1957-ben kibontakozott realizmus-vita elsősorban ez ellen a felfogás ellen hadakozott.

III.

1957-ben kezdődött meg a vita a Voproszi Lityeraturi című, akkor induló, új folyóirat hasábjain és a Gorkij Világirodalmi Intézetben. A vita alapja a dogmatizmus felszámolásának következtében kialakult egészséges légkör volt; ekkor tűnt ki, hogy az addig megtámadhatatlan realizmus-koncepciót sok szovjet szakember érezte túlságosan merevnek, munkáját bénítónak, és sokan vették észre, hogy mennyire torz, önkényes ítéletekre csábította híveit. A személyi kultusz felszámolásával egyidejűleg revizionista támadások indultak külföldön a realizmus fogalma ellen, többnyire a szocialista realizmus elleni offenzíva mellékágaként. Ezek a támadások is serkentően hatottak a vitázókra: igyekeztek elmélyíteni, alaposabban kidolgozni a realizmus és a szocialista realizmus fogalmának tartalmi vonásait, mert az előzőleg kialakult realizmus-koncepció metafizikus formuláit és számos vulgáris torzított változatát nem lehetett megvédeni. A szovjet tudósok elhatárolták magukat a realizmus dogmatikus és vulgáris felfogásától, s így igyekeztek megvédeni — közben védhetőbbé tenni, tökéletesíteni — a realizmus fogalmát a revizionista támadások ellen.

Ha arra a kérdésre akarunk válaszolni, hogy hozott-e ez a vita jelentős eredményt, akkor azt kell megállapítanunk, hogy a legjelentősebb eredmény maga a vita-lehetőség. Ha végigtanulmányozzuk a viták anyagát⁴, akkor azt látjuk, hogy egyetlen konkrét eredménye a vitának egy negáció: a realizmus-antirealizmus harcának merev és tudománytalan sablonját a szovjet tudósok egyöntetűen utasították el, köztük az elmélet szülője, maga Nyedosivin is. Ezzel szemben a vita „pozitívumként” kialakította a realizmus sokarcúságát: a vita óta sok realizmus-koncepció látott napvilágot, majdnem azt mondhatnánk, mindenki mást ért realizmuson. Természetes is, hogy még a nagyjából közös álláspontot vallók között is vannak véleményeltérések részletkérdésekben, árnyalati különbségek megítélésében. Ezt a jelenséget, a realizmus-fogalom sokarcúságát szeretném itt szemléletesen bemutatni — teljességre igényt nem tartó — válogatással.

³ Számtalan példát hozhatnánk ennek a teóriának hazai átvételére és használatára, de ez itt nem lehet feladatunk. Utalásként megjegyezzük, hogy középiskolai magyar irodalmi tankönyveinkből (az ötvenes évektől) elméleti és történeti tanulmányokig, írói és kritikai megnyilatkozásokig mindenütt nyomát találjuk. Legutóbb pl. KIRÁLY ISTVÁN vette védelmébe ezt a teóriát a szegedi kritikus-konferencián (Vö. Élet és irodalom, 1963. június 1.).

⁴ SZENCZI MIKLÓS: A szovjet irodalomelmélet néhány kérdése. VF, 1958. 1. — SZÉKELY TIBORNÉ: A szovjet irodalmi viták egyes kérdéseiről. Filológiai Közöny, 1958. ápr. — HÉRA ZOLTÁN: Vita a realizmusról. Nagyvilág, 1958. 9. — NYIRÓ LAJOS: Vita a realizmusról a Szovjetunióban. VF, 1959. 1. — Realizmus és modernizmus. Szovjet irodalomtudósok válogatott tanulmányai. (Szerk. HÉRA ZOLTÁN.) Bp. Gondolat, 1959.

Mindenekelőtt érdeklődésre tarthatnak számot azok a megnyilatkozások, amelyek Engels közismert realizmus-értelmezésének nem kimerítő jellegét, korlátozott érvényét hangsúlyozzák, annál is inkább, mert ez a jelenség önmagában is jelentős dokumentuma a szovjet irodalomtudományban kialakult új légkörnek, a vitatkozás lehetőségének, a helytelenül, mereven értelmezett tekintévtisztelet megtagadásának.

Erre vonatkozólag a következő megjegyzéseket sorolja el Vajman egyik cikkében: Az Engels-féle formula

... igaz (következésképp érvényes) a művészet minden nemében. (Vö. Burov: A művészet esztétikai lényege. Bp. 1962. Képzőművészeti Kiadó, 101.)⁵

... egyedi álláspont, amelynek érvényessége erősen korlátozott. (Nyedosivin. Vö. Voproszi Lityeraturi, 1957. 3. 37.)

... mechanikus átvitele a művészet minden nemére és fajára elméleti kép telenségeket szül. (Razumnij. Vö. Vopr. Lit., 1957. 6. 56.)

... alkalmazható a XIX. században, előbb semmi esetre sem. (Szamarin. Vö. Vopr. Lit., 1957. 5. 42.)

... rendkívül találó, de nem kimerítő. Erre azonban maga Engels sem tartott igényt. (Gej. Vö. Vopr. Lit., 1957. 4. 80.)

... az egész levél kontextusában vizsgálendő, nem önállóan, abból kiszakítva. (Szamarin. Vö. Vopr. Lit., 1957. 5. 42.)

... önmagában alkalmazva sablonná merevedik és, mint ilyen, fontos kérdésekre nem ad választ. (Zeldovics. — M. G. Zeldovics: *Voproszi tyeorii realizma*. Izd. Harkovszkovo Univerzityeta 1957. 105.)

... értelmezésében a fenti ellentmondó vélemények találhatók, de ez egyáltalán nem baj, — mondja Vajman, aki a fenti véleményeket csokorba gyűjtötte (Vopr. Lit., 1962. 12. 61–77.). Vajman egyébként éppen arra vállalkozik cikkében, hogy, nem törődve a fenti, ellentmondó értelmezésekkel, a levél kontextusában és távolabbi összefüggésekben vizsgálva, elmélyítse az engelsi gondolat magvát; ez szerinte abban summázható, hogy a cselekvés az ábrázolt jelenség önfejlődésének folyamata, s mint ilyen, a tipikus jellem és a tipikus körülmények dialektikus egysége. Ebből is világos, hogy ő ezt az engelsi gondolatot csak az irodalom ún. cselekményes műfajaira vonatkozólag vizsgálja.

Végül egy figyelemreméltó állásfoglalás az Engels-féle formuláról:

„A művészettörténeti és műkritikai irodalomban Engelsnek ezeket a szavait néha a realizmus meghatározásának tekintik. Ezzel aligha érthetünk egyet. Nem szabad elfelejtenünk, hogy Engels megállapítása egy konkrét esetre vonatkozik, M. Harkness *Városi kislány* című elbeszélésének elemzésére, és a realizmus epikus műfajainak, első sorban a XIX. századi realista regénynek a tapasztalatán alapul. Nem szabad elfelejtenünk, hogy Engelsnek vannak más, nagyon fontos megállapításai is a realizmusról (pl. M. Kautskyhoz és F. Lassalle-hoz írt leveleiben). Helyénvaló-e a fenti egyetlen megállapítást a realizmus, e bonyolult jelenség meghatározásának nyilvánítanunk? Nagyon sokat segít a realista regény- és drámai irodalom sajátosságainak megértésében, teljes mértékben alkalmazható a realista festészetre. De nem mindig tudja feltárni, mi a realizmus a zenében, az építészetben vagy a lírai költészetben.” (*A marxista-leninista esztétika alapjai*, Bp. 1961. Kossuth, 578. — A fejezetnek, amelyből idéztünk, szerzője A. V. Karaganov.)

A különféle állásfoglalások egyenkénti vizsgálata előtt tanulságos lesz szemügyre venni, hogy maguk a szovjet tudósok hogyan látják a vita következtében kialakult helyzetet. Általában két fő tendenciát, két szélsőséges állás-

⁵ SCSEBINA: „Nincs okunk arra, hogy a modern művészettel kapcsolatban kétségbe vonjuk a realizmus jegyeinek klasszikus meghatározását, mint a tipikus jellemek tipikus körülményekben való, a valóságnak megfelelő ábrázolását.” (Realizmus és modernizmus, 51.)

pontot jelölnek meg. Megfigyelhető azonban, hogy a két fő tendenciát mindhárom beszámoló másként jellemzi, mást és mást emel ki belőlük.

A vitaindító referátum így látta a két álláspontot:

„Az irodalomtörténetben két tendencia figyelhető meg. Az egyik tendencia képviselői tipológiai szempontból nézik az irodalmi irányzatokat; elvonatkoztatnak a konkrét történelmi feltételektől, amelyek közt az adott irányzat, az alkotás adott „típusa” létrejön és fejlődik, s ezt kiterjesztik az irodalmi fejlődés valamennyi, vagy sok irányzatára, s az „örökkévalóság szempontjából” nézik.

A másik tendencia képviselői úgy tekintik az irodalmi irányzatokat, mint reális, konkrét történelmi képződményeket és írói csoportokat. Szerintük ezeknek az íróknak az esztétikáját, művészi elveit és munkásságát s következőképpen irodalmi irányzatát is megmagyarázzák a konkrét történelmi feltételek és azoknak a problémáknak jellege, amelyeket ezeknek az íróknak meg kellett oldaniuk.

En tagadom az irodalmi irányzatok tipológiai tanulmányozásának eredményességét, s teljességgel azok oldalán vagyok, akik előnyben részesítik a konkrét történelmi vizsgálatot.” (Reizov. Vopr. Lit., 1957. 1. 87.)

A vita közben az egyik hozzászóló így jellemezte az álláspontokat:

„Az egyik az az irányzat, amely a realizmust a művészet realista természetének fogalmával szoros összhangban úgy fogja fel, mint a művészet java irányzataira jellemző élethűség kifejezését, mint annak kifejezését, hogy a művész behatol az objektív valóság törvényeibe. S emellett a vita során elhangzott a realizmus másik értelmezése, amely szerint a realizmus főképpen módszer, a művész azon tudatos, szubjektív elveinek afféle összege, amelyeket megfogalmaz, és amelyek vezérfonalul szolgálnak számára a műalkotás közben.” (Fridlender. Vopr. Lit., 1957. 5. 93.)

Végül a marxista—leninista esztétika kézikönyve, amely már a vita után készült, így foglalja össze ezeket a tendenciákat:

„A művészi módszer jellegét és határait illetően két szélsőséges álláspont alakult ki. Egyes tudósok és kritikusok a módszert a művészi eljárások összességére vezetik vissza, mások pedig olyan tágan értelmezik e fogalmat, hogy elveszti minden sajátosságát és meghatározottságát. Az előbbi állásponttal együtt jár a szocialista realista művészet stilusegységének dogmatikus követelése, amely akadályozza az alkotó kezdeményezés kibontakozását, a művész egyéni hajlamainak és ízlésének megfelelő különféle stílusok és formák kialakítását. A művészi módszer tág értelmezésének hívei pedig vagy azonosítják a szocialista realizmust a világnézettel, vagy szétfolyóvá teszik az eszmei-esztétikai alapelveket és kritériumokat. A dogmatikus tendencia mindkét esetben szorosan összefonódik a revizionista tendenciával.” (*A marxista-leninista esztétika alapjai*, 557. — A fejezet Karaganov munkája.)

Mindhárom megfigyelő azonos dolgokról beszél: A szűkebb értelemben vett realizmusról (a XIX. századi realizmusról) és a tágabb értelemben vett („örök”) realizmusról. Reizov álláspontját Elszberg empirizmusa miatt bírálta. Fridlender, a tágabb értelemben vett realizmus híve, eltorzítja a módszer hívei által vallott felfogást, amikor szubjektív elveknek tünteti fel azokat: pedig Elszberg és mások hangsúlyozzák ezeknek viszonylagos objektivitását. A kézikönyv mindkét álláspont veszélyeire figyelmeztet, de egyik mellett sem foglal állást, mintegy jelezve, hogy a vitát nem tekinti lezártnak.

Már ezekben a csoportosításokban is érezhetők a felfogásbeli különbségek; még kézzelfoghatóbban érzékelhetők ezek akkor, ha egyenként vesszük szemügyre a vitatkozók megnyilatkozásait.

A fogalom legkonkrétabb azoknál, akik (pl. *Reizov* pozitívan értékelt, *Nyedosivin* „szűkebb értelemben vett”) realizmus-fogalmában) a köztudatban élő, hagyományos *irodalomtörténeti* fogalomként használják:

A realizmus irodalmi irányzat, amely az 1840-es évek végén alakult ki Franciaországban. (Vö. Szenczi Miklós i. m.)

Egy fokkal általánosabb azoknál, akik — mint pl. *Szucsok-stílustörténeti* fogalomként fogják fel, és sajátosságát egy új művészi eszköz (pl. a szociális elemzés) alkalmazásában látják:

A kritikai realizmus a múlt század elején alakult ki, mint a művészi gondolkodás és valóságábrázolás uralkodó irodalmi módszere; létrejöttében a burzsoá társadalom létrejöttét tükrözi vissza. — A realizmusnak, mint alkotómódszernek fő sajátosságát a szociális elemzésben kell látnunk; ez teszi lehetővé, hogy az életet a maga valódi ellentmondásainak összességében szemléljük, jelenségeit és szereplőinek jellemét tipizáljuk. (*Realizmus és modernizmus* 203. és Vopr. Lit., 1962. 10.)

Borjev felfogásában a fogalom úgy alakul ki, hogy az ismeretelméleti szempontból felfogott *esztétikai általánost* — a művészeti alkotás általános fogalmát teszi meghatározottá, de nem irodalomtörténeti, nem is stílustörténeti, hanem általánosságban *történeti* kritériumokkal:

A realizmus művészeti módszer, azaz a képszerű gondolkodás meghatározott módja. A művészeti módszer a művész általános filozófiai-politikai világnézetének prizmián keresztül érzékelt művészeti tárgy aktív, alkotó visszatükrözése. A realizmus... keletkezése a polgári világ, a kapitalista viszonyok keletkezésével és fejlődésével függ össze. A reneszánsz kora óta beszélhetünk realizmusról. (*Realizmus és modernizmus*, 83–95.)

A tudományos módszer analógiájára megkonstruált művészeti módszer fogalom az alapja *Elszberg* felfogásának is; ő azonban konkrét és szubjektív jelenségek — valójában ars poeticák — objektívalódott, társadalmivá vált ismeretelméleti, esztétikai és szociológiai-lélektani mozzanatait nevezi módszernek, s ezt konkretizálja *művelődéstörténeti* jegyek segítségével:

A realizmus alkotómódszer. A alkotó módszeren... korántsem csak a művész szubjektív és saját maga által deklarált alkotó elveit értjük, hanem elsősorban a valóság megismerésének, művészi reprodukálásának és az olvasóra való szellemi ráhatásnak azokat az eszmei-művészeti elveit értjük, amelyek objektíven léteznek az egész irodalmi irányzatban, az adott író munkásságában vagy valamely művében. — Az alkotó módszer az őt szülő korszakkal bonyolult összefüggésben születik, visszatükrözi e kor sajátosságait, szükségleteit, szellemi színvonalát, s egyszersmind bonyolult kölcsönhatásban van az író világnézetével. — Nyugat-Európában a realizmus a reneszánsz korában (azaz a XVI. században) alakult ki. A realizmus történelmi pályafutásának leszűkített elképzelése (az a hipotézis, hogy a realizmus kb. a XIX. század második harmadában keletkezett), lényegében kirekeszti a realizmus keretei közül Shakespeare-t, Cervantest, Goethét, Diderot-t, s általában a reneszánsz és a felvilágosodás nyugat-európai irodalmait, a realizmus fogalma pedig azokra a sajátosságokra korlátozódik, amelyek a kritikai realizmusban nyilvánultak meg. — A realizmus a történelmi fejlődés során olyan alkotó módszerre vált, amely a legmélyebben és leghívebben ábrázolja az ember és a nép életét a maga fejlődésében, s amely a legnagyobb sikert érte el az élet átalakításáért, sokoldalú gazdagításáért, szépségéért vívott harcban. A realizmus mellett kialakított egy művészi formát, amely a legjobban megfelel tartalmának, s amely a legnagyobb mértékben sokoldalú... (*Realizmus és modernizmus*, 275–285.)

Elszberg itt mondja meg világosan, hogy ezt az irodalomtörténeti kategóriának szánt realizmus-fogalmat egyben *művészi értékmérőnek* is tekinti és bizonyos *formai jegyekkel* azonosítja.

A fenti felfogásokban az a közös, hogy irodalomtörténeti konkrétságra törekszenek, a fogalom esztétikai általánosítássá válása ellentmondásként vagy kompromisszumként jön létre teóriájukban. Ezzel szemben állnak azok a vélemények, amelyek határozottan elutasítják az irodalomtörténeti konkrét-

ságot, s a fogalmat következetesen általános esztétikai fogalomként fogják fel. *Scserbina* realizmus-fogalma, az „örök” realizmus, lényegében nem más, mint a *művészi érték ismeretelméleti* kritériuma:

A realizmus nem diktál semmiféle kötelező ábrázolási módszert, stílust, formát, lehetővé teszi a valóság igen sokféle ábrázolását, csak az a lényeg, hogy igaz képet adjon az életről, az emberek gondolkodásáról és érzelmeiről.

Lényegében ezzel azonos értelmű fogalmat kíván fenntartani, mint második realizmus-fogalmat, *Nyedosivin* „tágabban értelmezett” realizmusával:

A realizmus művészi igazság, amelynek egyedüli kritériuma az életigazság, élet-hűség. (Vö. Szeneci Miklós i. m.)

Ugyancsak általánosítás, de nem ismeretelméleti, hanem *lélektani és stílustipológiai Tyimofejev* ellentétpárja:

A realizmus és a romantika nem módszerek, hanem olyan fogalmak, amelyek az ember és a világ képszerű tükrözésének természetében ősidőktől fogva rejlő általános sajátságokat és lehetőségeket, a realizmus az „ábrázolást”, a romantika pedig az „átalakítást” nevezik meg. A módszer ezeknek a lehetőségeknek konkrét, történeti létezési formája. Ebből az is következik, hogy realista vagy romantikus principium bármely módszerben jelen lehet. (Vö. Vajman i. h.)

Ettől a felfogástól már csak egy lépés annak kimondásáig — ami ezekben az általánosításokban már benne is van —, hogy a realizmus nem lehet mérce, nem lehet kiemelt, központi kategória az irodalomtudomány számára, amilyen a realizmust módszernek tekintők felfogásában; de megmaradhat általános esztétikai vagy tipológiai fogalomként, amely önmagában minden történeti konkrétságot nélkülöz.

Érdekes megjegyezni, hogy újabban a realizmus meghatározását igyekeznek megkerülni, helyette egy-egy *sajátságát*, fő vonásait kísérlik meg kifejezni. Ezek a kísérletek azonban, éppen *amiatt* a módszertani hiba miatt, hogy mellőzik a hipotézist, ellentmondásokba bonyolódnak. *Szucskov*, aki mint fentebb láttuk, módszernek fogja fel a realizmust és stílustörténeti fogalomként használja, alábbi megállapításában olyan tulajdonságokat akar feltüntetni a realizmus sajátságaiként, amelyek — ha helyesen értelmezzük — minden igazi művészetre jellemzőek lehetnek:

A realista művészet — és ebben van fölénye a művészet más típusaival szemben — képes meglátni, felfogni és visszaadni az életet eredeti bonyolultságában, tartalma teljességében, önmozgásának szabad és természetes voltában. De a XX. század polgári realista művészei sematizálják az életet. (Znamja, 1963. 5. 187.)

Az utolsó mondat — eltekintve az önmagának is ellentmondó fogalmazástól — arra vall, hogy általános művészeti követelményekről van itt szó mégis. Ugyancsak félrevezető lehet *Lihacsov* felfogása; cikkében olyan vonást, illetve vonásokat tulajdonít a realizmusnak, amelyek sokkal jobban ráillenek — többek között — a legtöbb avantgarde irányzatra:

A realizmus egyik olyan sajátossága, amely megkülönbözteti a többiektől az hogy megváltoztatja az ábrázolás eszközeit, egyre újabb és újabb kifejezési eszközöket eszel ki, harcol az irodalmi kánonok ellen, arra törekszik, hogy megszabaduljon ezektől, amikor a világot, az embert, ennek magatartását, pszichológiáját, az őt körülvevő társadalommal való kapcsolatait stb. vizsgálja. (Vopr. Lit., 1963. 3.)

Ezek a realizmusra ráruházott, de a tényeknek némileg ellentmondó vonások és követelmények arra engednek következtetni, hogy a realizmusnak *normatív* jellegű gyűjtőfogalomként való felfogása még kísért a szovjet irodalomtudományban. Erre vall az is, ahogyan egyes tudósok óvatosságra intenek: nem kell sietni a realizmus meghatározásával, mert ez akadályozná a realizmus tanulmányozását (Lihacsov, Vopr. Lit., 1963. 3. 53.). Ez az első hangzásra rejtélyesnek tűnő érvelés ugyanis magyarán annyit tesz, hogy a vélemény képviselője attól tart: egy bizonyos definíció esetleg ismét dogmává, mindenkire kötelező előírássá merevedhetik, akárcsak az 50-es években történt.

Nekem úgy tűnik, hogy amennyire jogos a normatív fogalomnak a dogmává torzításától való félelem, legalább annyira problematikusnak kell tartani a realizmus-fogalomnak azt a hangsúlyozott, központi szerepét is, amelyet jelenleg betölt a marxista esztétikában, vagy úgy, hogy stílusnormának értelmezik, vagy úgy, hogy a világnézettel azonosítják (pl. Kafka megítélésénél Szucsokv). Erről a kérdésről, a realizmus központi szerepéről szükségesnek látszik még néhány szót szólni.

IV.

A realizmus-fogalom sokarcúsága láttán már másokban is felmerült az az aggodalom a vita tanulmányozásakor, hogy a realizmus kérdésében mintha megrekedtünk volna a problémáknak a felületén: a vita alig jutott túl a terminológia síkján. Kétségtelen, hogy a terminológiai kérdések megnyugtató megoldása csak a marxista-leninista esztétika legfontosabb fogalmainak, az alapvető esztétikai terminológiának a kimunkálásától várható. Ez a munka azonban még eléggé a kezdetén tart, s mi sem bizonyítja jobban sürgősségét, mint a szép fogalma kapcsán napjainkban kibontakozott szovjet vita, amelyben korántsem csak a szép fogalmáról van szó, sokkal inkább a művészi visszatükrözés alapvető kérdéseiről. A realizmus fogalma körül meglevő nézeteltérések azonban a terminológiai különbségek, félreértések és félremagyarázások mellett más, fontosabb, elsősorban módszertani problémákra utalnak.

Az „örök” realizmus fogalmát ma már nem tartja nélkülözhetetlennek a szovjet tudósok túlnyomó többsége. Számos meggyőző érvelés látott napvilágot a vitában is, azóta is, és mind egy ugyanazon végkövetkeztetésre jutott: ez a fogalom annyira általános, hogy gyakorlatilag alig nyújt fogódzót az irodalom *történeti* tanulmányozásában. Viszont, úgy vélem, az „örök” realizmusnak, mint tipológiai terminusnak a fenntartása és alkalmazása elkerülhetetlennek látszik az irodalomtudományban, de elsősorban a *strukturális*, műközpontú vizsgálatokban (pl. az „explication de texte” nálunk kissé elhanyagolt műfajában), s mint ilyennek, jelentősége, szerepe erősen korlátozott lehet csupán: nem helyettesítheti a konkrét elemzést. Nyilvánvaló, hogy éppen a marxista esztétika és irodalomtudomány áll szemben legélesebben azokkal az irodalomtörténeti és kritikai irányzatokkal, amelyek ezeket a tipológiai fogalmakat abszolutizálják, és csakis ezeknek a segítségével kívánják a műalkotást és a művészet, az irodalom történetét megérteni és megmagyarázni. Mindegy, hogy realista és romantikus (mint Gorkijnál), racionális felvilágosító és mágikus szuggesztív (mint Ernst Fischernél), ábrázoló és kifejező, mimetikus és nem-mimetikus, objektív és szubjektív stb. néven jelentkező ellentéppárról van szó, mindnek meg lehet a helye és szerepe a strukturális elemzésben, de elsősorban ott. Éppen azért, mert ezek (amint a fentebb idézett Tyimofejev

mondja) a művészi visszatükrözésnek alapvető, ősi lehetőségei, nem alkalmasak arra, hogy általuk a művészet, az irodalom fejlődésének konkrét, történeti dialektikáját megmagyarázhassuk.

Ellenkező előjelű, de következményeiben ugyanolyan súlyos módszertani hibának kell minősíteni azt a törekvést is, hogy egy konkrét művészeti vagy irodalmi jelenséget, irányzatot, stílust téve meg központi princípiummá, annak szemszögéből vizsgáljuk az egész művészet, illetve irodalom történetét. Azon ma már csak mosolygunk, hogy az expresszionizmus ideológusai (nevezetesen Herwarth Walden) az expresszionizmust kivetítették az egész művészet-történetre, s azt, mint az impresszionizmus, a hanyatló korok művészete és az erőteljes, pozitív ellentét, az expresszionizmus váltakozásának tekintették; de mi vajon nem esünk ugyanilyen hibába?

Mert nemcsak az elnevezés azonosságáról van szó akkor, amikor a hagyományos XIX. századi realizmus, az irodalmi és festészeti (Courbet) *irányzat* és a szovjet irodalomtudósok által kialakított realista módszer, az ember és a nép életét a legmélyebben és leghívebben ábrázoló *alkotó módszer* ugyanazon a néven szerepelnek. Elszberg világosan kijelenti, hogy itt tartalmi azonosságról van szó: a XIX. századi realizmus csak egyik legjelentősebb fejlődési szakasza — tehát része — a módszer értelmében vett realizmusnak, amint ennek a része — új, minőségileg magasabbrendű szakasza, de mégis csak része — a szocialista realizmus is. Motiljova így ír a szocialista realizmusról: „... az imperializmus és a proletárforradalmak korában a haladó művészet módszere éppen a realizmus lett. Mégpedig egy olyan realizmus, amelyet áthat az élet nagyszerű, kommunista átalakításának eszméje...” (*Realizmus és modernizmus*, 140. L. még: Scserbina, u. o. 35.)

E hipotézis célszerűségének sok tény mond ellent.⁶ Nem problémátlan a XIX. század előtti alkotók és művek vizsgálata sem. Itt csak egy ellentmondást emelünk ki azok közül, amelyek a realizmusnak a reneszánszig visszamenő kiterjesztéséből adódnak, nevezetesen azt, hogy azok a vonások és elemek amelyek alapján pl. Shakespeare-t realistának minősítjük, föllelhetők korábban is. Nem túlságosan meggyőzőek azok a fejtegetések, amelyek a reneszánsz irodalom historizmusát kívánják a születő realizmus lényeges vonásaként kimutatni Shakespeare-nél (pl. Szamarin a Vopr. Lit., 1957. 5. számában).⁷ Továbbá: ha el is fogadjuk, hogy Shakespeare művészete új vonásokkal rendelkezik az előzményekhez képest, nem kell-e ugyanilyen mértékben újnak tekinteni hozzá képest a XIX. századi realizmus művészetét? Szellemek, boszorkányok, tündérek egész világa választja el Shakespeare művészetét a realizmus múlt századi józan és kiábrándult hétköznapijaitól, a „modern” természettudomány alapján álló mindentudásától. Félő, hogy az ilyen problémák olyan toldozgatásokra és korrekciókra kényszerítenek bennünket, amelyek magának a koncepciónak a lényegét fogják érinteni.

Még problémétikusabb azonban a XX. századi irodalom vizsgálata ennek a hipotézisnek a szellemében. S ez látszik súlyosabb, valódi veszedelmeket rejtő útnak. Mert ha Shakespeare-t nem nevezzük realistának, attól még nem igen fog csorbát szenvedni színházaink műsorpolitikája, s attól sem kell manapság tartanunk egy szocialista országban, hogy Cervantest nem adják ki, ha

⁶ ELSZBERG maga nevezi ezt az álláspontot munkahipotézisnek. (*Realizmus és modernizmus*, 297.)

⁷ Meggyőzőbb Petrov fejtegetése, amelyben a reneszánszt (Shakespeare-t) a pszichológiai determinizmussal jellemzi. (Vopr. Lit., 1957. 2. — Vö. SZÉKELY TIBORNÉ i. m.)

nem fér bele ebbe a realizmus-koncepcióba. De annak, hogy a szocialista realizmust bizonyos formái követelményekhez is hozzáigazítjuk, kárát láthatjuk mind kiadói és műsorpolitikánk, mind közoktatásunk, mind pedig élő irodalmunk és művészetünk. Már pedig ez a hipotézis ezt teszi. Itt azonban nem térhetünk ki a kérdésnek erre a vonatkozására, csupán a szűkebb értelemben vett irodalomtörténeti problémákra hivatkozunk.⁸

Ilyen legfőképpen az a tény, hogy vannak a szocialista realizmusnak olyan jelentős képviselői is, akik nem a realista hagyomány folytatói. Ernst Fischer Majakovszkijt és Brechtet említi ilyennek (*Das Problem der Wirklichkeit in der modernen Kunst. Sinn und Form*, 1958. 3. Franciául megjelent a *La Nouvelle Critique* 1962. jan. számában), de említhetnénk másokat is. Más oldalról ugyanezt a problémát veti fel az a tény, hogy bizonyos európai irodalmakban — saját kutatóik többségének véleménye szerint — nincs jelentős realista hagyomány a XIX. században (ilyennek tekintjük pl. az olasz irodalmat). Foglalnánk el olyan álláspontot, hogy „annál rosszabb a tényeknek” — s ragaszkodjunk hipotézisünkhöz? Nem hiszem, hogy a marxista irodalomtudományban megengedhető volna ez a szubjektívizmus.

Ezeknek az aggodalmaknak a felvetésével semmi újat nem mondtam, elhangzottak ezek már a Szovjetunióban is, nálunk is. Kiegészítésül még egy problémára szeretném felhívni a figyelmet, amely csak részben irodalomtudományi kérdés, de igen nagy súllyal eshetik latba a realizmus-kérdés szerepének mérlegelésénél. A szovjet esztétikai kézikönyv állapítja meg: „Külön probléma, hogy melyek a realizmus sajátosságai a zenében, az építészetben, valamint néhány képzőművészeti, színművészeti sőt irodalmi műfajban. E művészeti ágak és műfajok alkotó módszerének elemzésekor (nem mechanikusan alkalmazva a más művészi anyag alapján levont következtetéseket) okvetlenül tekintetbe kell venni specifikumaikat.” (i. m. 591.) Nyilvánvaló, hogy a legszerencsétlenebb megoldás itt az, amelyet pl. *Burov* alkalmaz: nem férvén bele realizmus-koncepciójába, a művészetből is kirekeszti az építészetet, valamint a „dekoratív-alkalmazott művészeteket” (i. m. 218.); a líra esetében pedig azzal a huszárvágással oldja meg az összes kérdéseket, hogy kijelenti: „A realizmus a lírában azt jelenti, hogy a költő tipikus élményt ábrázol, tipikus körülmények között.” (i. m. 101.) (Jegyezzük meg: *Burov* mindezt még a realizmus-vita előtt, a realizmus-antirealizmus koncepció híveként mondotta.)

Végezetül fel kell vetnünk azt a kérdést, hogy vajon csak lényegtelen kivételekről van itt szó, amelyek feltárásával még korrigálhatjuk, s általánosan használhatóvá tehetjük ezt a realizmus-hipotézist. Erre a kérdésre határozott nemmel kell válaszolnom. Azok a módszertani hibák, amelyeket ennek a hipotézisnek a kialakításánál elkövettek, olyanok, amelyek ellentmondanak a marxista—leninista irodalomtudomány módszerének. Az első ilyen hiba a tudomány fejlődésének mechanikus applikálása a művészet fejlődésére. Bár a tudomány és művészetek közötti kapcsolat igen jelentős, mégsem azonosíthatjuk a kettőt

⁸ A kérdés lényege így fogalmazható meg: kifejeznek-e a stílusjellegzetességek világnézeti, „tartalmi” mozzanatokot is? KLANICZAY TIBOR: A stílus helye a marxista kutatásban c. dolgozatában (sajtó alatt) meggyőzően fejti ki azt az álláspontját, hogy nem, mert szerinte a „korstílus” vagy „irányzat” eszközei olyan elemei a művészi alkotás formájának, amilyenek pl. a nyelv eszközei. Hozzáteszi, hogy a korstílusok, irányzatok kialakulásukban szoros kapcsolatban vannak az őket létrehozó kor eszméivel (felépítményével), ezen keresztül konkrét társadalmi viszonyaival, de a fejlődés során rendszerint eszmeileg semlegessé válnak.

semmilyen vonatkozásban. Már pedig a tudományos világnézet fejlődésétől tenni függővé az irodalom fejlődését, lényegében ezt jelenti; amikor az alkotómódszert ilyen (objektívalódott művészi-eszmei — azaz esztétikai) elvek összességének tekintjük, akkor ebből a hibás feltevésből indultunk el, akár tudjuk ezt, akár nem. Marx gúnyorosan említette „a XVIII. századi franciák pretenciózus rögeszméjét. Mivel hogy a mechanikában stb. előbbre vagyunk a régieknél, miért ne tudnánk eposzt is írni? S íme *Henriade* az *Ilíász* helyett!” (*Értéktöbbség-elméletek*. I. Bp. 1958. 250.) A második hiba — mint már említettem — egy konkrét jelenség bizonyos vonásainak erőltetett általánosítása, mércévé emelése: ezt teszik a hipotézis megalkotói és vallói, amikor a XIX. századi realizmust, az irodalmi irányzatot emelik — még ha deklaratív ellene is vannak ennek — esztétikai mércévé és stílusnormává. A marxista—leninista tudomány módszere azt követelné meg, hogy maguknak a dolgoknak, a jelenségeknek konkrét, belső dialektikáját fedjük fel, s így magyarázzuk meg a fejlődést. Természetesen szükség van az általános törvényszerűségek feltárására. De vajon helyeselhettünk-e egy olyan módszert, amely „az irodalmi fejlődés törvényszerűségeinek marxista—leninista tanulmányozását” művelve megfigyelkedezik az irodalmak konkrét történetiségének arról az alapvető tényéről, hogy nyelvi kötöttségben és nyelvi-nemzeti társadalmakban fejlődnek? Az irodalmi fejlődésnek néhány európai irodalom közös vonásai alapján megállapított törvényszerűségeivel nem sokra megyünk a keleti irodalmak vizsgálatánál, de még a kisebb európai irodalmak tanulmányozásánál sem. Mit kezdjünk ezzel a realizmus-koncepcióval pl. a kínai irodalom esetében, amely még a XIX. században sem ismeri a realizmust, sem historizmust, sem pszichológiai determinizmust, sem pedig szociális elemzés értelmében?

Végezetül a harmadik hiba az; hogy végeredménynek tüntetik fel a premiszszát, amelyből elindultak: a szocialista realizmus fogalmának kialakítását nem előzték meg körültekintő vizsgálatok, lényegében egy jelenség (Gorkij művészsége) jellemzésére született meg a fogalom, s ezt általánosították, majd kezdték keresni a hozzáillő jelenségeket. Ez nem lett volna baj, ha a premissza hipotetikus maradt volna; amennyiben az utólagos vizsgálat nem igazolta helyességét, keresnénk helyette jobbat. Sajnos, nem ez történt. A spekulatív módszer a marxizmus dogmatikus eltorzításának volt a következménye: merev, zárt „szabályokba” foglalt „dialektika” sugallta azt a hiedelmet, hogy a folyton fejlődő, élő valóság struktúráját le lehet vezetni a dialektika már ismert törvényeiből. (Vö.: R. Garaudy beszámolója az *A francia kommunisták a filozófiáról* c. kötetben. Kossuth, 1963. különösen 107—132.) A konkrét jelenségek vizsgálata alapján már föl lehetett volna vetni a marxista—leninista irodalomtudományban is ennek az egykor igen jelentős, eleven hatású jelszónak a napjainkban való jogosultságát. De ez a szó bűvös erejűnek bizonyult. Nem volna célszerűbb szocialista irodalomról beszélni, mint olyan irodalomról és művészetről, amelynek uralkodó vonásai a tudatos marxista világnézet, a világ átalakításának kommunista eszméjétől való áthatottság, a pártosság? (Attól, hogy ezt a fogalmat használnánk az irodalomtudományban, Aragont még tarthatnánk számon úgy, mint önmagát szocialista realistának nevező író.) Így az elnevezés megváltoztatásával nem annak lényegi tartalmát tagadnánk meg (mint a revizionisták), hanem csupán a szocialista művészetnek a *polgári realizmusból való egyenes* leszármazását, és az ezzel járó tudománytalan következtetéseket. Meggyőződésem, hogy a marxista-leninista irodalomtudomány ezzel csak nyerne.

RAKOS PÉTER

A REALIZMUS KÉRDÉSEI
A CSEHSZLOVÁK IRODALOMTUDOMÁNYBAN

A realizmus az elmúlt másfél évtized során a cseh és szlovák irodalomtudomány számára sem csupán tüzetesebb megvilágításra szoruló terminus és fogalom volt, hanem egyben norma is: az irodalomtörténet számára az értékelés normája, az élő irodalom számára az alkotásé. Az ebből adódó dilemmák persze — társadalmi tényezőktől, nemzeti hagyományoktól függően — mindenütt más és más alakot öltöttek; közös csak az, hogy az elméletet mindenütt összhangba kellett hozni a nemzeti irodalmak (olykor zavarbaejtő) tényeivel; így volt ez, mint alább látni fogjuk a cseh irodalomtudományban is. Ha ugyanis a realizmus valóban norma, az eddigi marxista elméletből és gyakorlatból leszűrhető kíváncsú és követendő cél, akkor *vagy* úgy kell meghatározni, hogy minden igazi érték beleférjen, s ez esetben túlságosan tág és semmitmondó kategóriává válik, *vagy* pedig szigorú kritériumok alapján el kell határolni a nem realista áramlatoktól, de akkor meg sok vitathatatlan érték kívülreked. Ez az alternatíva jellemző módon éleződött ki az utóbbi évek cseh vitáiban; a realizmussal kapcsolatos összes lényeges problémák valahogy ebbe a keretbe illeszkedtek. El kellett hát következnie a felismerésnek, hogy mielőtt a terminust értéktételek alapjává tesszük, lényegével kell tisztába jönnünk. Mi a realizmus? Mit nevezünk realizmusnak? Mi az, amit annak neveztek az idők folyamán? Ezek a — különböző aspektusokból feltett — kérdések egyre élénkebben foglalkoztatják a cseh és szlovák irodalomelméletet.

„A cseh esztétika hagyományosan erős oldala mindig az empirizmus volt, a konkrét művészi tények figyelmes és sok szempontú vizsgálata,” állapította meg nemrég is Květoslav Chvatík cseh esztétikus (Nová Mysl, 1958. 64.). Aki az irodalomelméleti fogalmak, nevezetesen a realizmus változó felfogását akarja nyomon követni, a leghitelesebben a részlettanulmányokból, írói portrékból bányászhatja ki. Az elméleti érdeklődés felpezsdülését is az irodalomtörténeti monográfiák szaporodásán lehet a legjobban lemérni, s elsősorban persze azon, hogy a kutatók egyre több vállalkozó kedvvel fordulnak a „kényes”, megoldatlan témák felé: így jelentek meg sorjában Antonín Jelínek könyve Nezvalról, Ivan Klímaé Čapekről, Eva Strohsováé a modern cseh irodalom megszületéséről, s mi sem jellemzőbb, mint hogy az erösen elméleti hajlamú Milan Kundera *A regény művészete* c. könyvében a modern epika fejlődéséről szóló gondolatait is Vladislav Vančura örvén mondotta el. Amikor pedig a prágai Károly-egyetem bölcsész kara 1959 őszén a berlini Humboldt-egyetem képviselőinek részvételével egész ülősszakot szentelt a szocialista realizmus kérdéseinek, az egyes referátumok az előadók szakterületének nem is feltétlenül átfogó szakaszán dokumentálták a tárgyalt elméleti tételeket.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az elméleti igényű vizsgálódás terén holmi pangás lett volna.

Az önállóbb irodalomelméleti törekvések egyik első megnyilatkozása, Jaroslav Volek esztétikus tanulmánya *A valóság művészi tükrözésének specifikus tárgyáról* (Otázky teorie poznání, 1957. 263—359.) sokban emlékeztet arra a vitára, amely Magyarországon Barta János és Kiss Lajos között zajlott le a tükrözés kérdésében. Kiindulópontja a megismerés háromtagú lenini sémája: természet — emberi megismerés — a természet tükrözésének formái (Voleknél: inger — folyamat — eredmény), s ezen belül a második tag három mozzanatra bontása „az eleven szemlélettől az absztrakt gondolkodásig s attól a gyakorlatig”. Ebből a sémából kiindulva iparkodik Volek megtalálni a művészi tükrözés specifikumát, a tudományos és művészi megismerés közötti különbséget. (Volek — számolva az összes lehető súlyos ellenérvekkel — kitart amellett, hogy a művészet domináns funkciója a megismerés; fő érve, hogy a művészet elsődleges hivatása „nem visszaható, a mű megalkotója felé, hanem előreható, a konzumens, a mű befogadója felé”.) Hol ágazik hát szét a tudományos és művészi megismerés? Volek szerint semmiképpen sem a harmadik tagnál; az már a megismerés folyamatának újraobjektívált eredménye, márpedig a megismerés — állítja Volek — oksági folyamat, s abszurdum volna feltételeznünk, hogy azonos okok különböző okozatokhoz vezetnek. Ha tehát a tükrözés *formái* különböznek, akkor különböznie kell a megismerés folyamatának is, és továbbmenve: ahol a megismerés folyamata különbözik, ott a kiváltó *inger*: a tükrözött objektum sem lehet ugyanaz. A művészi tükrözés specifikumát tehát a megismerés első tagjában kell keresnünk. „A tárgy természete kihat a szubjektív folyamat jellegére, ez pedig tovább hat az objektív kifejezés (a forma) jellegére...” Az a tétel, hogy a művészet nemcsak *másképpen*, hanem *mást* is tükröz, mint a tudomány, nyílt szakítás a marxista irodalomtudomány egyes képviselőinél uralkodóvá vált nézetekkel.

Persze, vethetjük ellene, a megismerés nem egyenesvonalú oksági folyamat, az objektív valóság nem egyszerűen kiváltója, primus movense a megismerésnek, mely egyértelműen determinálhatná a tükrözés módját, hanem egymástól viszonylag független oksági folyamatok metszik egymást benne. A módszer, melyet Volek javasol, talán túlságosan spekulatívnek látszik, logikai rendezettség — művészetről lévén szó — sokakban esetleg gyanút kelthet. A kérdés azonban, amelyet feszeget, csakugyan lényeges, valójában minden realizmus-kutatás sine qua nonja. Mi a realizmus? — kérdi irodalomtudományunk (Václav Zykmond 1957-ben egész könyvet adott ki ezen a címen), szembe kell hát nézni, ahogyan Volek is próbálja, azzal a még előbbre való kérdéssel, hogy mi az a realitás, amelyet a művészet tükrözni tud.

Erre a kérdésre Volek azt válaszolja, hogy a művészi megismerés — a (természet)tudományostól eltérően — nem csupán az objektív valóságot tükrözi, hanem a szubjektumot is, amely így a megismerés *tárgyának* részévé válik (ami, hangsúlyozza Volek, nem ugyanaz mint „az objektív valóság szubjektív tükrözése”). Így bizonyos értelemben a már egyszer tükrözött valóság-elemek újratükrözése jön létre, ha úgy tetszik: a „tükrözés tükrözése”.

Ez elegendő ahhoz, hogy a művészetet megkülönböztessük a természettudománytól. A szubjektum azonban nemcsak a művészi tükrözés esetében válik a tükrözött valóság részévé; így van ez többé-kevésbé a filozófia történetében, a logikában, a nyelvtudományban, a lélektanban stb. Ezért Volek további megszorítást alkalmaz: a művészi tükrözés tárgya nem az objektívum és

szubjektívum egyszerű, mechanikusan megkülönböztethető és szétválasztható összege, hanem egyévtvőződött, egységes képződmény: ha az objektumot a-nak, a szubjektumot b-nek jelöljük, nem $a + b$ tükröződik, hanem — mondjuk — a_b , valami b indexű a. (Mindezt Volek gazdag példatárral dokumentálja.)

Az így felállított tételt Volek nyomban alkalmazza is a művészet különböző területeire. A szubjektívum és objektívum vegyülési aránya művészetenként különböző: a zenében például a szubjektum-pólushoz van közelebb, a drámában az objektum-pólushoz. A zenén belül viszont az opera van a skála objektív végén, az abszolút zene a szubjektív ellenpóluson. Ezt Volek grafikusan is ábrázolja.

A tükrözés ilyenén felfogása Volek szerint fontos kritériumot szolgáltat „azon két alapvető irány és módszer megkülönböztetéséhez és megértéséhez, amelyeknek harca (de másrészt szövetkezése is) végigvonul a művészetek történetének valamennyi korszakán: ez pedig a realizmus és ellentéte, melyet régebben (Hostinsky, Schiller) félrevezetően idealizmusnak neveztek . . . mások meg romantícizmusnak, antirealizmusnak, szubjektívizmusnak stb. A realizmus a művészet valamennyi ágában a nagyobb mértékű objektivitásra hajlik, a másik irány a szubjektumot részesíti előnyben. Az antik művészet, a reneszánsz, a kritikai realizmus az előbbihez kapcsolódik, az exotikus keleti művészetek, a gótika, barokk, romantika és szimbolizmus az utóbbihoz.”

Volek tehát még habozás nélkül elfogadja a realizmus-nem realizmus ellentétet. Elfogadja, de egy fontos megszorítással: nem mint kontradiktórius, hanem mint kontárius ellentétet, ahol az ellenpólusok között megszámlálhatatlan folyamatos átmenet lehetséges. Ez pedig lényegbevágó momentum. Más kérdés, hogy a tételében benne rejlő realizmus-meghatározás helyes nyomon jár-e: elfogadhatjuk-e, hogy a realizmus ténye vagy foka nem a tükrözés mikéntjétől, hanem a tükrözött valóság összetételétől függ.

Volek tanulmánya megjelenésekor mint új csapáson haladó, ösztönző írás keltett feltűnést — igaz, hogy elvontsága, igényes szakmai terminológiája folytán algha valami széles körben. Legfőbb erénye, hogy utat próbál törni a marxista irodalomtudomány kategóriáinak árnyaltabb, szabadabb egyben szabatosabb értelmezése felé. Hibája, hogy önálló tételeit túlságosan a megkövetelt régiekhez alkalmazta mint háttérhez; de irodalomtudományunknak általában ma is fogyatékosága, hogy negációiban túlságosan szorosan idomul a negált gondolatmenetekhez, már-már szinte ellenkező előjellel szentesítve azokat. Květoslav Chvatík, aki — fentebb már idézett — bírálatában jelentős kísérletként értékelte Volek írását, joggal nehezményezi, hogy Volek az esztétikát túlságosan alárendeli agnoszeológiának. „A művészet lényegét nem kereshem valami sajátos tárgyban, a valóság valamilyen különleges válfajaiban vagy azok elegyében, hanem a művészet más viszonyában a valósághoz, az esztétikai funkció elsődleges voltában” hangsúlyozta Chvatík.

Volek vizsgálódásai a filozófia és általános esztétika körébe tartoznak; a szorosabban vett irodalomelméleti szempont a Nová Mysl (a Társadalmi Szemle megfelelője) hasábjain lefolyt eszmecserében érvényesült. Ezt a vitát prágai russzisták kezdeményezték, a szovjet vitára reagálva és abba közvetlenül is belekapcsolódva; nézeteiket a szovjet szaklapok több ízben is — helyeslően vagy polemikusan — kommentálták, így például I. Bernstejnova (Voproszi literatury, 1959. 12. sz.).

A vitatindító cikk szerzője Radegast Parolek egyetemi docens (*Megjegyzések a szocialista realizmus művészi karakterisztikájához az irodalomtörténet terü-*

letén, Nova Mysl, 1958. 739.). Parolek szerint a marxista kritika a szocialista realizmus kérdésében újabban túlságosan szkeptikus, defenzív álláspontra helyezkedett. Ennek legjellemzőbb megnyilatkozása a realizmusnak és szocialista realizmusnak az a „parttalanul” tág felfogása, amely a szocialista realizmus ismérvét az eszmei-tematikai szférában keresi, azonosítva a szocialista realizmust a szocialista művészettel. Ennek a felfogásnak a hirdetői szubjektíve jószándékúak, úgy vélik, hogy a szocialista realizmust ily módon megszabadítják a dogmatizmus béklyóitól, holott valójában, éppen ellenkezőleg, likvidálják. Velük szemben Parolek a realizmusnak és szocialista realizmusnak mint *ábrázoló módszernek* a körülírására vállalkozik.

Mi hát a realizmus, azaz először is: mi nem az? Tehát: a realizmus — akármit is mond sokat vitatott tanulmányában a lengyel Jan Kott — nem egyszerűen az igazság irodalmi vetülete. Byron, Shelley, Hugo, Lermontov, az orosz dekabristák, a cseh Mácha mind nagy intenzitással tudták kifejezni az igazságot, mégsem realisták. Ha a realizmus lényegét meg akarjuk közelíteni, az ábrázolás mikéntjét kell számbavennünk — és itt következik Parolek elmélete. A művész viszonya a valósághoz — nagy általánosságban — két alakot ölthet: vagy közvetlenül ábrázolja a valóságot, a valóságos élet képeivel kifejezve, úgyhogy az ábrázolat össze lehet hasonlítani az ábrázolóval, vagy pedig — a másik lehetőség — átvitt értelemben (oroszul: uszlovno) ábrázol, azaz nemvalóságos, allegorikus, természetfeletti, eszményített, szimbolikus képeket rajzol. Az előbbi Parolek — D. D. Blagoj egy gondolatát fejlesztve tovább — szinekdochikus ábrázolásmódnak nevezi, az utóbbit metaforikusnak. (Részletebben lásd a függelékben. Később Parolek, alkalmasint Dnyeprov hatására és egyes bírálói szavára hallgatva, elejtette ezt a terminológiát, illetve a tipizálás-idealizálás ellentéppárral helyettesítette.) Parolek — utalva Kuo Mo-zso és más kínai teoretikusok nézeteire — azt tartja, hogy a fentebb ismertetett két ábrázolásmód egyaránt jogosult, ha helyesen alkalmazzák; persze a torzulás veszélye is megvan mindkét esetben. A szinekdochikus ábrázolásmód — ha az élet gépies másolásává fajul — naturalizmusba torkollik, a metaforikus — ha elveszíti kapcsolatát a valósággal — öncélú, érthetetlen formalista műveket hoz létre.

A realizmus Parolek szerint a szinekdochikus formának felel meg. De mi a két ábrázolásmód egymáshoz való viszonya? Az irodalom történetében egyik sem szokott vegytiszta változatban előfordulni. A szinekdochikus és a metaforikus keveredik egymással. Parolek példákat sorol fel: Shaw, Anatole France, Puskin a *Pikk dámában* és a *Bronzlovásban*, Svatopluk Čech a „Prücsök úr” utazásairól szóló utópisztikus művében (magyar példának Mikszáth kínálkozik). A fantasztikus elem felhasználása, amennyiben „jól illeszkedik az összképbe”, nem jelenti Parolek szerint a realista nézőpont feladását. Hogy valamely mű ábrázolásmódját szinekdochikusnak (azaz realizmtikusnak) vagy metaforikusnak minősítjük-e az mennyiségi kérdés, attól függ, melyik principium van túlsúlyban.

Hogy pedig adott helyen és időben, sőt egyazon világnézetben belül is miért részesítik az alkotóművészek előnyben hol az egyik, hol a másik ábrázolásmódot, az igen bonyolult erők összjátékának az eredménye. Ilyenek: a társadalmi helyzet (pl. átmeneti, válságos korokban inkább a metaforikus ábrázolásmód érvényesül), a nemzeti hagyomány (az irodalom fejlődésének viszonylagos immanenciája, pl. a Szovjetunió egyes népeinek irodalmában nincs realizmtikus hagyomány), világnézeti árnyalatok (a marxista szemlélet elsajátításának és átélésének egyéni módozatai) s végezetül maga a téma is. Valószínű az is, hogy

a lehetőségek műfajonként különböznek, pl. a költészet alkalmasint, könnyebben hajlik a metaforikus ábrázolásmód felé. „Ügyszólván mindenütt, ahol a realizmus győzelmesen tört utat az irodalomban, a költészet elveszítette uralkodó helyzetét,” állapítja meg Parolek, s arra a következtetésre jut, hogy „minden művészetnek, sőt minden műfajnak megvan a maga saját realizmusa”. (Ami még mindig nem annyit jelent, hogy minden műfaj különböző mértékben alkalmas a realizmusra.)

A szocialista realizmus elméletét Parolek a realizmuséból, azaz a szinekdochikus „alapeljárásból” vezeti le. Ismételten és nyomatékosan hangoztatja, hogy a szocialista realizmus nem ugyanaz mint a szocialista művészet. Ez utóbbin belül mindig voltak és lesznek a „metaforikus szárnynak” is művelői például Hikmet, Neruda, Eluard, Guillén). Parolek prognózisa szerint azonban a két módszer a jövőben egyre inkább közeledni fog egymáshoz, a szocialista művészet keretében fokozott mértékben fognak keveredni, de úgy, hogy a „szinekdochikus módszer megőrzi hegemoniáját, mintegy gazdagodni fog a másik ábrázolásmód vívmányaival.

Amint látjuk, Parolek elveti a realizmus-antirealizmus örök harcának a koncepcióját, a realizmust történeti kategóriának tartja, „széles világirodalmi áramlatnak, melynek lényege a szinekdochikus „alapeljárás” pozitív variánsának továbbfejlesztése. Tekinthetjük egy bizonyos meghatározott korszak művészetének, de ugyanakkor állandóan fejlődő ábrázolásmódszernek is.” A két „alapeljárás” keveredésének megállapítása fontos lépés (irányát tekintve meg egyezik a Voleknál észlelt tendenciával): lehetővé teszi, hogy egyes művek esetében ne csak a realizmus tényét, hanem mértékét is kutassuk, a „realista” és „nem realista” pólusok között létrehozza a „realistább”, „kevésbé realista” megszámlálhatatlan árnyalatait. Magát a polaritást persze Parolek nem küszöbölte ki, sem elméleti, sem normatív értelemben. Elméletileg azért nem, mert hiszen a realizmus és „nem realizmus” (hogy ne használjuk az „antirealizmus” kifejezést) mégiscsak két — és csakis két — a pólusokon legalább potenciálisan kiteljesedő lehetősége a művészi ábrázolásnak: normatív azért nem, mert hiszen — habár a nem realista szárny is elégtételt kap — a szinekdochikus eljárás továbbra is megmarad trónusán, a „bevett” metaforikussal szemben valami „hivatalos” színezetet őrizve meg. S kérdés az is, hogy a szinekdochikus és metaforikus eljárás szembeállítása valóban helyes és elfogadható kritériumok alapján történt-e? Amit ugyanis Parolek a metaforikus eljárás jellemző vonásai-ként sorol fel, rendkívül heterogén jellegű.

Fel kell ezenfelül tenni még egy további kérdést is: vajon Parolek a valóságban is — nemcsak deklaratív — történeti kategóriaként kezeli-e a realizmust. Mint sokan mások, ő is meglehetősen bizonytalanul tűzi ki a realizmus korszakhatárait. Kezdetét a reneszánszra teszi, jövőbeni fejlődésének távlatai pedig beláthatatlanok, hiszen a szinekdochikus alapeljárásra épülő szocialista realizmus virágkora előtt állunk. Ez a „történeti kategória” (habár ellentétes irányú törekvésekkel átszőve is) magába foglal ügyszólván minden lényegeset, amit Dante után az érdeklődésünk középpontjában álló európai irodalom mindmáig létrehozott. Másrészt, ha a realizmust csupán a romantika és a naturalizmus közé eső stílusáramlatra szűkítjük, lehetetlenség a szinekdochikus ábrázolásmódra alapozni, hiszen az csakugyan olyan régi, mint a művészet maga. Legfeljebb — ha jól értelmezzük Parolek meghatározását — arról lehet szó, hogy bizonyos ősidőktől fogva meglevő ábrázolási elemeket vagy stílusokat egy bizonyos korszakban uralkodóknak tekintünk.

Parolek cikkét a folyóirat hasábjain még három terjedelmesebb tanulmány követte. Zdeněk Mathauser *A szocialista realizmus és a művészi módszerek kérdése* című tanulmányában (Nová Mysl, 1959, 1033.) Jaroslav Volekhoz hasonlóan a művészet specifikuma felől iparkodik megközelíteni a realista és nem realista módszer közti különbséget. Mathauser fejtegetéseinek legérdekesebb része, ahol magának az „ábrázoló módszer” fogalmának a lényegét vizsgálja. Kiderül ugyanis, hogy a Parolek szembeállította két módszert semmiképpen sem tudjuk egymástól *kvalitatíve* különböző elemekre redukálni. Tyl és Jirásek tündéres mesejátékai, allegóriái csupa színtiszta realitásból épülnek fel — emlékeztet Mathauser. Viszont pl. a rózsza mint kép jelentheti önmagát: a valóságos rózsát, de ugyanúgy lehet szimbólum is, valami „földöntúli érték” jelképe. Vagyis: a realizmus meghatározása szempontjából az ábrázolt és ábrázoló kép közötti viszonyban nem az a legfontosabb, mennyiben „hasznoltanak” egymásra nem is az intenció, mert hiszen szándékát tekintve minden művész valamilyen valóságot ábrázol. A metaforának is éppen az ad létjogosultságot, hogy a valóságot teszi szemléletessé: azt mondani valakiről, hogy „szedte a sátorfáját”, rendkívül érzékletes kifejezése egy valóságos mozzanatnak, holott a képnek semmi köze sincsen a valósághoz. S amiképpen a csupán építőelemként használt „kis” metafora (Parolek terminusa) a közvetett valóságra-utalástól a közvetlen valóságábrázolásig fejlődött, ugyanígy vagyunk a „nagy”-gyal, az egész mű alapszövegét alkotóval is. „A különféle módszerek alkalmazta művészi eszközök külsőleg esetleg nagyon hasonlíthatnak egymáshoz, jelentésük mindamellett ellentétes is lehet. Másrészt a realiztikus szemlélet, amely a realizmus különféle fajtáinak a sajátja, külsőleg igen különböző eszközökkel párosulhat. Némelykor olyan kifejező eszközök teljesítenek realiztikus funkciót, melyeket általában romantikusoknak szoktunk nevezni, más esetekben viszont olyanok, — s ezt nem szoktuk mindez ideig nyíltan bevallani — melyek a realiztikus összefüggésből kiragadva pusztán faktográfiára vagy riportra emlékeztetnek.” A művészi kifejező eszközök alakja és értelme közötti viszony csak történeti összefüggésben tisztázható. Míg tehát Parolek a metaforikus ábrázolásmódot végső fokon alárendeli a szinekdochikusnak, Mathauser mindkettőt a realista valóságábrázolás egymástól többé-kevésbé független módjának tartja.

Juraj Špitzer szlovák irodalomtörténész *Apriorizmus vagy szükségszerűség* c. tanulmányával kapcsolódott bele a vitába (Nová Mysl, 1959. 87. és 318.). A címadó kérdés lényege: vajon a szocialista realizmus valami „a priori” kikonstruált követelmény-e, vagy pedig az irodalomtörténeti folyamat szükségszerű fejleménye? Špitzer szerint az utóbbi, a szocialista realizmus módszerével alkotni a művésznek éppen ezért nem *kötelessége*, hanem *érdeke*. „Az új, szocialista művészetet az élet jelenségeinek és az emberi viszonylatoknak realiztikus ábrázolásmódja jellemzi... Az újromantikus modern művészet módszerei nem célravezetők. A realizmus reneszánsza elkerülhetetlen.” A főkérdés Špitzernél is a realista és nem realista művészeti irányok polaritása; csak-hogy — a fentebb tárgyalt tanulmányok szerzőitől eltérően — ő nem igyekszik ezt a polaritást sem tompítani, sem tagadni, hanem mint adottsággal számol vele. Rámutat, hogy a kétfajta ábrázolásmód ellentéte valamilyen formában mindig előbukkant: hol a romantikát és a realizmust állították egymással szembe, hol az „ideális” és „reális” ábrázolásmódot (Belinszkij), ugyanez a polaritás rejlik az apollói-dionysosi, idealizált-tipizált, deformált és reális (Markiewicz), vraisemblance ordinaire és vraisemblance extraordinaire (francia kritikusok) ellentétpárban is. Maga Špitzer a szubjektívizáló-objektívizáló

ellentéttel dolgozik (Mathauser szubjektívet és objektívet mondott). A kettő kölcsönös viszonyát, állapítja meg Špitzer, mindmáig nem sikerült kielégítőn megoldani. A dogmatikus szemlélet a gyakorlatban kizárt a szocialista művészetből olyan nagy alkotókat, mint Nezval, Vančura, Brecht, Eluard, Picasso; ez annyi, mintha valaki a szocializmus történetét a Szovjetunió létrejöttétől számítaná. Parolek a „pólusok közeledéséről” beszél, de a színekdochikus és metaforikus irány egyenjogúsága nála csak papíron van meg, a valóságban az utóbbi az előbbi alá rendelődik; ezt Parolek Špitzer szerint csak a „metaforikus” szárny mesterei iránti tiszteletből nem mondja ki kereken. Márpedig, szögezi le Špitzer, a fejlődést a két pólusnak nem harca, hanem oszcillálásuk hozza létre. Ezen mitsem változtat, hogy nagy társadalmi változások idején a pólusok kiéleződnek, hajthatatlan kizárólagossággal tart mindkettejük igényt az ezernyi iskola, irány, stílusáramlat követőire. Špitzer azonban úgy látszik, különbséget tesz a „szubjektivizáló” (másutt újromantikust mond) művészi ábrázolásmód múltbani és jelenkori szerepe között. Ha a múltban a szubjektivizáló tendencia a realizmus felé fejlődő művészet útján inkább csak a kristályosodási folyamat tünete, Aragon szavával „ellenszél” volt, (ahogyan például Nezvalnál is egymás *ellen* irányult a szenzualista ösztönösség és a marxista céltudatosság szele), a marxista világnézet jegyében születő művészet mindkettőt magába fogadja. „Az esztétikai tükrözés kétsarkúságának elvonatkoztatása a marxista alaptól visszaveti a kérdést abba a stádiumba, amikor a két alkotómódszer különféle variánsai mögött ellentétes irányú társadalmi törekvések húzódtak meg. A szocialista realizmus mint módszer magába fogadja az előző korok irodalmának pozitív tapasztalatait, melyek oszthatatlanul (integrálva) tartalmazzák a két alapeljárást mint egyenrangúakat és teljesértékűeket.” Más szóval (következétesen végiggondolva Špitzer elméletét) az ábrázolásmódok felosztása szubjektivizálóra és objektivizálóra — legalábbis ma már — nem vág egybe a realizmus-nem realizmus ellentéttel; igaz, hogy a realizmus a múltban inkább az objektív pólus felé gravitált, a szocialista realizmus azonban, a marxista világszemlélettől ellenőrizve, mindkettőt ki tudja aknázni.

Más oldalról szól hozzá a kérdéshez *A szocialista realizmus és a XX. századi valóság* c. cikkében Miroslav Drozda, a Károly-egyetem orosz irodalmi tanszékének vezető tanára (Nová Mysl, 1959. 426.). Drozda is meg van győződve róla, hogy „a kommunista párt kultúrpolitikája *törvényszerűen* szorgalmazza a művészetben a realista hagyományt”. Már Špitzer utalt volt rá, hogy Julius Fučík, amikor — a szocialista realizmus szemszögéből — az avantgardista Nezval és Halas fejlődését dokumentálta, képeik növekvő *világosságát* és *pontos-ságát* értékelte. Drozda szerint a haladó vagy pláne kommunista művész szükségképpen ebbe az irányba fejlődik, hiszen a forradalmat akarók közösségének szánja, s csak akkor ér célt és számíthat megértésre, ha annak a valóságnak a nyelvét beszéli, amelyben ő és olvasói élnek. „A művészi *forma*, amely (értsd: a modernista művésznél) öncélúan fejlődött és a szélesebb körű olvasóközönség számára olykor egyenesen ellenőrizhetetlen volt, most a valóság *körvonalává* válik.” Drozda teljes mértékben egyetért Sz. Petrovnak azzal a lapidáris meghatározásával, hogy „a realizmus az élet művészi reprodukálása az élet saját formáiban” s úgyszintén Sz. Vajmannel is, aki — Marx Sue-elemzésére támaszkodva — úgy fogalmazza meg ugyanezt, hogy „az igazán realista mű az önmagában fejlődő világ analógja”. Látnivaló, hogy — akárcsak Parolek — Drozda is a realizmus szigorúbb körülhatárolására törekszik, azon az áron is, hogy

a „modernista” áramlatok egy tetemes hányada kívül reked. Nála azonban a poláris ellentét más értelmet kap: a „modernista” művészet mint a valóság tagadása nem feltétlenül elvetendő, minthogy az ember deformálódása elleni tiltakozás mozzanatát is magába foglalja, s így nem kilátástalan; a világnézeti kiút azonban egyértelműen a realizmussal párosul.

Drozda cikkének rendkívül figyelemreméltó része az, ahol a realista módszer gazdagságát (mondhatni: saját autonóm „modernizmusát”) dokumentálja, sűrűn hivatkozva kedves írójára, Leonovra; ilyen a lírában a „nem magától értetődő, élesen szembeállító képalkotás” (Nezval, Majakovszkij, Martinov), a lírai-filozófiai aláfestés (szó szerint: „podtext,” sorok közötti rejtettebb értelem), mely a képeket a realista szimbólum szintjére emeli (Leonov, Hrubín), sajátos kompozíció, a cselekmény egyes fázisainak megcserélése; a képek többszörös jelentéssel való megterhelése (Leonvid Leonov személyes találkozásuk alkalmával azt mondta Drozdának, hogy az *Aranyhintóban* kétszeres, háromszoros, sőt ötszörös szituációk vannak, úgy komponálta ezt a művét, mint egy szimfóniát). A mondottakból az is kiderül, hogy Drozda — habár ragaszkodik a realista és nem realista művészet elvi megkülönböztetéséhez — úgy vonja meg a határt, hogy sok „formabontó” modern törekvés a realizmus demarkációs vonalán innen marad.

Utaltunk már rá, hogy azokban az években, amikor a realizmus elsősorban mint követelmény állott előtérben, az irodalomtörténet és kritika napirenden levő problémája volt az irodalmi tényeket összehangolni az irodalmi normával. „Ha csupán az lehet jó, ami realista, akkor mindenről, ami jó, be kell bizonyítani, hogy realista” — körülbelül így lehetne jellemezni ezt a helyzetet. Az *Ember Tragédiájáról* az ötvenes évek elején is tudták a magyar irodalomtudomány jelesei, hogy halhatatlan remekmű; inkább a formulát keresték, mint a bizonyítékokat. A cseh irodalomnak is vannak, nem kis számmal, olyan problematikus jelenségei, amelyeket sehogyan sem lehetett belepréselni a szűkebbéltű dogma Prokrusztész-ágyába. Ezek közül a realizmus tisztázása szempontjából a legnagyobb jelentősége a két háború közötti avantgardizmus kérdéskomplexumának van. A terminus változó és nem egyértelmű: azokról a törekvésekről van szó, amelyeket — többek között — a lírában Vítězslav Nezval, a prózában Vladislav Vančura, a színházművészetben E.F. Burian neve fémjelez, de ide számítják Konstantin Biebl költőt is, Emil Filla festőt, Karel Honzík építész stb. A költészetben például hol a „Devětsil” csoportot jelentette (amelyről Sziklay László is ír *Modernizmus és haladás a cseh lírában a két háború között* c. tanulmányában, l. Világirodalmi Figyelő, 1961. 1. sz.), hol a Nezval és Teige alkotta „poetista” irányzatot, majd a szürrealizmus egy cseh változatát — nagyjában és egészében tehát, amikor a cseh irodalomtudomány a két háború közötti avantgardizmusról vitatkozik, arra gondol, amit a magyarországi vitákban modernizmusnak szoktak emlegetni, s a szót mi is ebben az értelemben használjuk. A felsorolt művészeknek *akkori* munkássága semmiképpen sem egyeztethető össze a realizmusnak még nemrégiben is közkeletű felfogásával. Emberi és politikai magatartásuk viszont félreérthetetlen egyértelműséggel a szocializmus, a munkásmozgalom, a párt soraiban szabja meg helyüket. Akik közülük élve maradtak, azok — spontán fejlődésük eredményeképpen vagy önként vállalt fegyelemből — többnyire a szocialista realizmus útját járták, de múltbani működésük tisztázatlan maradt. Pedig világosan kell látnunk, hogy ez az egész XX. századi cseh irodalomnak kulcskérdése. A cseh társadalomban a polgárság annak rendje és módja szerint teljesítette történeti

hivatását; gazdaságilag már a századvégi monarchia keretében, politikailag pedig a két háború közötti Csehszlovák Köztársaságban uralkodó osztályá vált. Győzelme egy általános világszemléleti pozitívista realizmus, a társadalmi kérdésekkel való józan szembenézés jegyében született meg, amely éppen ezért — némileg — vele együtt kompromittálódott. Míg a ködös illúzióktól terhes, félfudális struktúrájú és ideológiájú egykorú magyar társadalomban ez a polgári józanság bizonyos értelemben konstruktív volt vagy legalább lehetett, a cseh kultúra baloldali elitje túlhaladottnak, laposnak, száraznak, fantáziatatlannak érezte. Köztudomású, hogy a két háború, közötti cseh társadalom és kultúra a magyarhoz viszonyítva „balra” állt; itt, a fasizálódás légkörében, Babitsék esztéticizmusa is a maga módján ellenzékien csegett, ott a náluk lényegesen plebejusabb Čapek is — politikai állásfoglalását tekintve — a Vár, a köztársaság ideológiájának szócsöve volt, míg a magyar viszonyok között bizonyos fokig kuriózumnak ható kassági törekvések megfelelői a politikai és művészi értelemben haladó művészet bevett formanyelvévé váltak. Mindezt csupán azért bocsátjuk előre, hogy legalább futólag jelezzük, miért lángolt fel a realizmus-vita legfrissebb, máig tartó fázisaként az avantgardizmus körüli nézetek összecsapása, tehát a realizmus-modernizmus kérdésnek új kiéleződése (s visszamenőleg megállapíthatjuk, hogy ez színezte érezhetően az elméletibb kérdések megvitatását is).

A megoldásra váró, s a vita során újra meg újra előtérbe került kérdéseket nagyjából az alábbiakban lehet összegezni:

a) mi volt az avantgardizmus viszonya a kor társadalmi ellentéteihez, helye a kor politikai küzdelmei közepette,

b) mi volt a viszonya az egyidejű realista törekvésekhez, esetleg az avantgardista művészek későbbi realista korszakához,

c) lezárt fejezet-e, avagy napjaink szocialista művészetének legalább egyik járható útja?

A vita résztvevői közül többen is polemizáltak Lukács György idevágó nézeteivel, ami — mint ismeretes — a modernista irányokat a kritikai realizmussal szemben mint hanyatlókat marasztalja el. Újra felrötták Lukácsnak, hogy a fejlődést Stendhallal és Balzac-kal a gyakorlatban lezártnak tekinti. Zdeněk Pešat (Ceská literatura, 1960. 29.) metafizikusnak minősíti Lukács *Probleme des Realismus* c. könyvének koncepcióját, amennyiben döntő kritériumnak nem a kérdéses jelenségek saját korukbeli szerepét tekinti, hanem viszonyukat az előző korszak irodalmához. Rendkívül érdekes adalékot szolgáltat ehhez Květoslav Chvatík „*Bedřich Václavěk és a marxista esztétika fejlődése*” c. 1962-ben megjelent könyve (máig körülbelül az utolsó szó ebben a kérdésben). Bedřich Václavěk, a cseh marxista elmélet egyik úttörője (az ellenállási mozgalom hátor harcosaként Auschwitzban pusztult el) már 1934-ben kiadta Lukács néhány értekezését, de — noha egyébiránt igen tisztelte és sok ösztönzést kapott tőle — éppen az avantgarde kérdésében nem fogadta el Lukács koncepcióját, mely — mint Chvatík megállapítja — „egyoldalúan a német művészeti áramlatok tanulmányozásán alapszik, amelyek társadalmi és eszmei jellegükkel lényegesen különböznek a francia, különösen pedig a cseh avantgarde-től, s éppen ezért nem tud meggyőzni.” (Chvatík gondolatát részletesebben kifejtve a függelékben közöljük.)

Az avantgarde-vita résztvevői többnyire meggyőző érvekkel igazolták az avantgardizmus (legalábbis a cseh avantgardizmus) pozitív társadalmi szerepét. A leggyakrabban az az álláspont érvényesül, hogy mindeme modernista

irányok a dialektikus fejlődés szükséges láncszemei voltak, az előző korszaknak egyaránt tagadása és folytatása. Mojmír Grygar (*Česka literatura*, 1960. 2. 211.) Nezval önéletrajzából idéz: „Ma, az időközben lefolyt évek távlatából, látjuk, mennyi kitűnő hagyományt fogadott magába a forradalmi avantgardista művészet, bármely országban ringott is a bölcsoje. Minden nemzet rányomta az úttörő művekre a saját bélyegét, már ízükben is bennérződik eredetük. Sokkalta hazaiabbak voltunk, mint hittük vagy akartuk. A nagyvilág szele duzzasztotta vitorláinkat, de honi kacsaúsztatóink vizein evezünk, amelyek partján felnőttünk...” Az igazi avantgardizmus sohasem egyszerű formai újítás, mindig mélyebb, gyökeresebb valami, s ez különbözteti meg a sekélyes divatoktól. Szinte közhellyé vált már Vladislav Vančura híres hasonlata, melyet egy másik cikkében (*Česka literatura*, 1961. 4. 61.) ugyancsak Grygar idéz, miszerint „(bizonyos fajtájú irodalomnak) az a törekvése, hogy a kor lármás divatjába kapaszkodva tartsa magát a felszínen, arra az újságíróra emlékeztet, aki a császár lovasszobrán az uralkodó helyére Pogyebrád Györgyöt akarta (ugyanarra a lóra) ültetni”. Az elemi erővel megnyilatkozó tartalmi és formai újság egy világnézetben belül is szembeállíthat egymással nemzedékeket; Grygar emlékeztet rá, hogy St. K. Neumann, a kiváló forradalmár költő (akit dogmatikus irodalomszemlélet Jiří Wolkerral együtt nemcsak — méltán — felmagasztalt, hanem — igaztalanul — Halas, Seifert, sőt voltaképpen Nezval rovására emelt ki), amikor elvetette és megbélyegezte az avantgardizmust, már maga mögött tudta saját avantgardista lázongásainak termékeny korszakát.

Amennyiben ezek az érvek a művek tanúságát (nem pedig a művészek magatartását) vették tekintetbe, előbbrevitték a vitát. De nyilvánvalóvá vált az is, hogy a kettő között nincsen egyértelmű korreláció. Grygar idézett cikkében rámutatott, hogy a modernista művészet azonos kiindulópontjairól egyes művészek homlokegyenest ellenkező irányban is fejlődhetnek: egyesek a kollektív eszményig jutottak el, mások a nihilizmusig és az agnoszticizmusig. Ennek az egyébként régóta ismert jelenségnek az illusztrálására Erenburgot idézi, aki szerint a futurizmus, kubizmus vagy konstruktivizmus később oly élesen bíralt jelesei álltak szubjektíve legközelebb a forradalomhoz, míg pl. Gorkijnak, aki tudatosan az orosz klasszikus realizmus örökségét folytatta, sokkal több szubjektív akadályt kellett leküzdenie, Bunyin pedig sohasem békült meg. Mindez tény, de nem törvény, a fordítottjára is akad példa, nem is nehezen. Drozda például Grygarral vitázva, figyelmeztet, hogy Erenburg az idézett helyen az avantgardizmussal nem a realizmust akarta szembeállítani, hanem a hivatalos és divatos művészetet. Ellenpéldául egyrészt Gyemjan Bednij, Gladkovot, Szerafimovicset, másrészt Merezkovszkijt, Arcibasevet, Gippiuszovát, Vjacseszlav Ivanovot, Ahmatovát idézi. „Ha a realista módszer csakugyan akadályos lett volna a forradalom elfogadásának, hogyan magyarázhatnánk meg azt a tényt, hogy a forradalom és a polgárháború számos aktív részvevője realistaként indul az irodalomban, pl. Furmanov, Szejfullina, Fagyejev, Solohov? Ha a forradalom előtti realistákat a realizmus gátolta a forradalom elfogadásában, miért nem gátolta a forradalmárokat a forradalom a realizmus elfogadásában?” teszi fel a kérdést Drozda.

Eljutottunk mindenesetre az avantgardizmus igazságosabb és történetibb szemléletéhez. Irodalomtörténeti helyének meghatározásához Grygar figyelemreméltó filozófiai és történeti analógiákat is használ. Amint a XIX. század demokratikus ideológiája és a szocializmus ideológiája között nincsen folyamatos átmenet, úgy a kritikai realizmus és a szocialista realizmus között sincsen,

mondja Grygar. Az avantgardizmusnak itt nyilvánvalóan a tézist és a szintézist *szükségszerűen* áthidalni hivatott antitézis szerepe jut. Még merészebb Grygar hivatkozása Leninnek arra a gondolatára, hogy az „okos” idealizmus közelebb áll az „okos” materializmushoz, mint az „ostoba” materializmus. Azaz: a nem-realista művészetnek több köze van az igazi realizmushoz, mint holmi naiv, vulgáris realizmusnak. Vagy Grygar szavaival: „Azok a művészeti alkotások, melyek az élet jelenségeit, mégha szubjektív jellegűek is, dialektikusan tudják ábrázolni, több igaz ismeretet tartalmaznak, mint az olyan művészet, amely ugyan az objektív valóságból indul ki, de azt sztatikusnak, változatlanul ábrázolja.” Az avantgardizmus szószólói ebben a kérdésben nem kisebb (s minden ideológiai lazaság gyanúján felül álló) tekintélyre hivatkozhatnak, mint Zdeněk Nejedlýre, aki *Valódi realizmus és álrealizmus* c. tanulmányában (Var I., 1948. 226.) kereken kimondotta: „Nem a realizmus a fő kritérium, hanem a művészet. A legfontosabb határvonal a művészet és nem-művészet között húzódik, s csupán a művészetben belül vonható meg az a másodlagos határvonal, amely a realista művészetet választja el a nem-realistától. De mindenkor rokonabb a realista művészet a szimbolista vagy egyéb nem realista művészettel, mint bárminő, még oly „realisztikus” álművészettel vagy művésztelenséggel.”

Ez a — ha nem is új, de újonnan felülkerekedő — szemlélet különösen két nagysikerű monografikus műben teljesedett ki: az egyik Milan Kunderának *A regény művészete* c. könyve, amely Vládislav Vančura pályaképét, művészi fejlődését követi nyomon (ismertetését l. Nagyvilág, 1962. 7. sz.), a másik Květoslav Chvatík már említett könyve a cseh marxista esztétika fejlődéséről. Chvatík is a tézis-antitézis-szintézis sémájába rendezi a legújabb kori cseh irodalom fejlődését, csak hogy őnála a kiindulópont a XX. századi proletárköltészet (mint céltudatos irodalmi áramlat), ennek félig-meddig antitézise az avantgardizmus, s a kettő végül a szocialista realizmusban olvad össze szintézissé. A könyv viszonylag igen heves vitát váltott ki. Chvatíknak egyes bírálói az avantgardizmus kritikátlan felmagasztalását vetették szemére. Václav Kubín (Nová Mysl, 1962. 1391.) szerint önkényesen válogatja össze és egyoldalúan hangsúlyozza az álláspontját igazoló véleményeket s a dogmatizmus elleni harc hevében ő meg az avantgardisták dogmáit eleveníti fel. Többek ellenvetésein is érződik az aggodalom, hogy az illetén felfogás, mely nem látja az avantgardizmus ellentmondásosságát, „téves irányban befolyásolja egy sor fiatal művész útját is” (Jiří Čutka, Nová Mysl, 1962. 1275.).

Pedig csak valami optikai csalódás láttathat bele Chvatík könyvébe ilyen messzemenő következtéseket. Éppen nála és Kunderánál, akik a legszívósabb gondolati következetességgel igyekeznek megtisztítani a modern, kísérletező irodalmi áramlatokat a dogmatizmus hordalékától, domborodik ki a legjellemzőbben az a felfogás, hogy az avantgardizmus nemcsak *szükséges* átmenet, hanem *szükséges átmenet* is. Kundera például (aki már 1955-ben feltűnést keltett és rokonszenvet ébresztett a modernizmus védelmében írott *Örökösödési per* c. cikkével) így foglalja össze Vančura pályaképét: „Útjának sajátossága s éppen ezért serkentő hatása abban áll, hogy magába fogadta — mint kevés regényíró — a lírikus avantgarde vívmányait, hogy az avantgardista kísérletezés útján eljutott a klasszikus értelemben vett epikáig.” És Chvatíknál: „Az avantgardizmus útja nem a valóságtól való menekülés útja, hanem úttörés a valóság felé, habár látszólagos kerülő árán, megtagadva a hagyományos ábrázolásmódot, a valóság új felfogását és szemléletét honosítva meg . . .”

Vagyis: a filozófiából átplántált *párhuzam* elejtődött, de a történeti *egymás-után* lepleben továbbra is megmaradt a polaritás, a realizmus és nem-realizmus ellentéte, melyben a realizmusé a fő szerep, a nem-realizmus (adott esetben a modernizmus) csupán mint a realizmushoz (adott esetben a szocialista realizmushoz) vezető út kap létjogosultságot. S ez esetben persze továbbra is megoldásra vár az a kérdés, amely az elmúlt évek magyarországi vitáiban is fel-felbukkant: hogy a realizmus felé fejlődésnek ez az útja csupán jogos-e vagy pedig szükségképpen?

Az elmúlt esztendőben Prágának több ízben is alkalma nyílt, hogy nemzetközileg számottevő irodalomelméleti események tanúja és vendégül látója legyen. Louis Aragon az elmúlt év szeptemberében mondotta el a prágai Karolinumban (díszdoktorrá avatása alkalmával) ismert beszédét az elméletéről és gyakorlatról. Törekvéseik igazolását látták benne mindazok, akik a realizmus fogalmát változó történeti kategóriának látják; Aragon ismét emlékeztetett arra az egyébként ősi igazságra, hogy ha a tények nincsenek összhangban az elmélettel, az elméletnek kell alkalmazkodnia. Olyan hajóhoz hasonlította a realizmust, amely egyidőben kénytelen dacolni a balról és jobbról jövő kalóztámadásokkal, de ezek közül, Aragon szerint, a „baloldali kalóz” a veszélyesebb, minthogy az belülről járathatja le a realizmust.* 1963 tavaszutóján pedig a Prága közelében levő libicei kastélyban zajlott le az emlékezetes nemzetközi Kafka-konferencia, mely Franz Kafka örökségének marxista felmérését tűzte ki feladatául. A mindmáig tisztázatlan marxista realizmus-felfogás fontos próbakövének bizonyult a Kafka-kérdés. Hagyományos értelemben persze nem lehet Kafkát realistának nyilvánítani; műveinek realiztikus részletei a mindennapi valóság határán túlmutató mondanivalót szolgálnak. De vajon beérhetjük-e ma már a hagyományos valóság-felfogással? Akik a konferencián a legenergikusabban törtek lándzsát Kafka *pozitív* marxista értékelése mellett, a valóság-fogalom kiterjesztésének szükségét hangoztatták. A legmesszebb e tekintetben éppen Ernst Fischer és Roger Garaudy, a konferencia legtekintélyesebb résztvevői mentek el. Fischer ugyan nem tartja Kafka realizmusát kulcskérdésnek („a dolgok az Isten, a kategóriák az ördög alkotásai”), hangsúlyozta azonban, hogy Kafka is a valóságot ábrázolta műveiben. Ahhoz a megállapításhoz, hogy a „művészet tükröz”, hozzátartozik, hogy a művész pedig a helyét, nézőpontját szüntelenül változtatni képes élő tükör — olyan tükör, mely maga is része a tükrözött valóságnak. Tehát nem csupán a „külvilág” (die Aussenwelt), hanem az álmok, az ideák is beletartoznak a valóság fogalmába. A kritikai realizmus ismérvei szerint Kafka csakugyan nem tekinthető realistának: tágabb értelemben azonban ugyanolyan jogon az, akár Homérosz, Aiszkülosz, Cervantes. A *per* bizonyos értelemben realistább Thomas Mann *Buddenbrook-házánál*; a borzalom egzakttságát ábrázolja, egy — akkor még — eljövendő valóságot, amelyben későbbi nemzedékek saját valóságukra ismernek rá. Kafka, akárcsak Brecht, a valóságábrázolás szűzföldje felé tört utat. Ugyanebben a szellemben érvelt Roger Garaudy is, egyrészt a konferencián elhangzott felszólalásában, másrészt a néhány nappal később Prágában megtartott Picasso-előadásban is. Garaudy végletesen fogalmaz: „Minden autentikus művészi alkotás valami módon az ember jelenlétét fejezi ki a világban.” Ennélfogva „nincsen olyan művészet, amely ne volna realista, azaz ne utalna a külső és tőle független valóságra.” A művészet területe így egy lévén a realiz-

* L. magyarul: Élet és Irodalom, 1962. okt. 6.

musével, természetes, hogy sem Kafkát, sem Picassót nem lehet belőle kitessékelni. Garaudy számára már nem is az a kérdés, realisták-e ezek a művészek, hanem az, hogy mennyiben és miképpen realisták.

A Kafka-konferencia beleilleszkedik tehát abba az elméleti folyamatba, amely elégtételt szolgáltat a realizmus-antirealizmus ellentét nevében méltatlanul alábecsült vagy kárhoztatott örökbecsű alkotásoknak. Ennyiben, ha nem csalódunk, benne van a marxista irodalomelmélet fejlődésének fő sodrában. Rendkívül jellemző, hogy a nemrég lezajlott csehszlovák írókongresszus számos felszólalásában találkozunk Kafka nevével. Karel Kosík filozófus nyomán szinte közhellyé kezd válni Kafkát Jaroslav Hašekkal, a Svejek írójával együtt emlegetni, mint akik mindketten koruk valóságának abszurditását fejezik ki, csak éppen más-más szemszögből nézve, mintegy ellenkező előjellel (s ebben burkoltan benne van az a felismerés is, hogy visszás dolog egyazon világszemlélet nevében az egyiket nagyra értékelni, a másikat elvetni.) De nem lehet elhallgatni azt sem, hogy ezek a pozitív eredmények a realizmus-fogalom hallatlan mérvű kiterjesztése jegyében születtek meg, s ez mint premissza akkor is vitatható, ha a konklúziót — Kafka pozitív újraértékelését — egyébiránt helyesléssel és örömmel fogadjuk.

*

Összefoglalásul tehát ismét leszögezhetjük, hogy a realizmussal kapcsolatban a cseh irodalomtudományban is nagyjából ugyanazok a problémák vetődtek fel, amelyek egyebütt. A realizmus immár itt sem értékjelző kritérium; nem azonos a szocialista művészettel, hanem annak csupán egyik lehetősége, ága, bár az állást foglalók többsége szerint legfontosabb ága. Meghatározásához az elmúlt évek vitái elsősorban néhány negatív bizonyossággal járultak hozzá. A realizmus nem egyszerűen az *igazság* művészi ábrázolása; az igazság ábrázolásának más módjai is lehetségesek. Arra nézve, hogy vajon a realizmus egyértelmű-e a *valóság* művészi ábrázolásával, megoszlanak a vélemények. Vannak akik igennel felelnek (de a valóság fogalmába többnyire beleszámítják a lét mellett valamilyen formában a tudatot is); mások a valóságábrázolásnak is csak egyik fajtáját nevezik realizmusnak, nem az ábrázolás *tárgyát*, hanem inkább a kifejezéséhez felhasznált *eszközöket* vagy *képeket*, esetleg a *szemlélet módját* tekintve döntő kritériumnak. Ez utóbbi felfogás hívei lényegileg általában megmaradnak az engelsi meghatározás talaján, realistának a tipizáló ábrázolásmódot tekintve. Az így felfogott realizmust sem szakadék választja el a többi lehetséges ábrázolásmódtól, hanem rendkívül sok átmenet. A realizmussal valami egységes, tudatos antirealizmust szembeállítani ennél fogva történetietlen és téves. De annak következtében, hogy a vizsgálódás a realizmusra összpontosítja figyelmét, a legtöbb kutatónál továbbra is fennál a realizmusnak és nem-realizmusnak valamiféle polaritása, ahol azonban az utóbbi kategória tartalma még annyira sincsen tisztázva, mint az előbbié: a nem-realista áramlatok gyűjtőneve alatt a legkülönbébb szemléletek és ábrázolásmódok kerültek együvé egyetlen — még hozzá bizonytalan — negáció örvén.

A legfontosabb kérdések tehát még irodalomtudományunk további erőfeszítéseire várnak. Úgy véljük, hogy ez akkor kecsegtet sikerrel, ha a realizmus kérdését nem elszigetelten, hanem a művészetelmélet egyéb problémáival filozófiai és történeti összefüggésben fogják vizsgálni.

FODOR ISTVÁN

A FRANCIA IRODALOMTUDOMÁNY ÉS KRITIKA A REALIZMUSRÓL

A francia irodalomtörténet és a marxista kritika tanulmányozása nemcsak azért tanulságos, mert maga a realizmus szó, mint művészeti kategória, Franciarszámban jött létre, s a realizmus a francia irodalom egyik legerőteljesebb áramlata, hanem azért is, mert az utóbbi években a francia kommunisták rendkívül frissen, rugalmasan, új módszerekkel folytatják harcukat a burzsoá ideológiával. Küzdelmük tanulságai a marxista elmélet erőteljes gazdagodását jelenthetik, mint ahogy eddig a marxizmus minden nagy eredménye a közvetlen harc termékeként keletkezett olyan pártban vagy olyan ideológusoknál, akik nem zárkóztak el koruk és nemzetük sajátos problémáitól, s a szektás elkülönülés helyett nyílt vitákban álltak helyt. Ha ez a sajátos válaszcím internacionális igénnyel készült, az egész mozgalmat, így az egyetemes emberi fejlődést is előbbre vitte. Az Ellenállásban és azóta megedződött francia munkásmozgalom művészetpolitikája, esztétikai nézetei is nagyon sok tanulságot szolgáltathatnak az egész munkásmozgalomnak.

I. A realizmus a polgári irodalomtudományban

Roger Garaudy írja: „A kommunista szakember, bármi is legyen a szakmája, nem lehet elégedett, ha nem teljesíti kettős feladatát: egyrészt szüntelenül le kell lepleznie azokat a hamisításokat és akadályokat, amelyeket a burzsoázia osztályideológiája állít a kutató elé; másrészt állandó feladata, hogy még a legelvetemültebb ellenségnél, a leginkább misztifikált és misztifikáló kutatónál is feltárja a legkisebb igaz részt is, hogy ezeket a felfedezéseket megszabadítsa az elidegenedett formáktól, amelyekben azok létrejöttek, és azokat a Párt élő és örökké növekvő kincstárának részévé tegye. A politikai gazdaságtantól a festészetig, a filozófiától a költészetig minden igazság és minden igazi érték a munkásosztályé és kommunista pártjéé, mert ez az osztály a szocializmusért vívja harcát, amely egyedül képes éltetni és nevelni a hazugság nélküli szabadságot, a család nélküli kultúrát és a korlátok nélküli embert.”¹ Ha megpróbáljuk alkalmazni ezt a ritkán betartott fontos alapelvet, éppen a realizmusról írt polgári tanulmányok esetében fog nehéznek tűnni, minthogy a realizmus a francia polgári irodalomtudományban periferikus kategória, legfeljebb történeti vagy stiláris vonatkozásban emlegetik. A realizmust és a naturalizmust együtt tárgyalják, s ezt a két szó története is igazolni látszik.

¹ ROGER GARAUDY: A propos des „Manuscrits de 1844” de Marx et de quelques essais philosophiques. Cahiers du Communisme, mars 1963. 126.

Mind a realista, mind a naturalista elnevezés (tudomásom szerint) a XVII. századi francia festészetben és műkritikában jelent meg először, s a naturalizmus a természettudományon kívül a külső természet pontos utánzásának elméletét jelentette, míg a realizmus a főleg dekoratív jellegű festészettel szállt szembe, s egyszerűbb, mindennapi ábrázolásra törekedett. A realizmus közismertebb megjelenési formája a XIX. századi képzőművészethez kapcsolódik. 1855-ben Gustave Courbet kiállításának katagólosán a maga idealizálással szakító művészetét nevezi realistának. Courbet életerős művészetét forradalmi egyénisége is hangsúlyozza. Az irodalmi realizmus népszerűsítésében azonban részt vettek Courbet barátai: Champfleury és Duranty is, akiknek sem tehetőségük, sem későbbi írói magatartásuk nem mérhető Courbet nagyságához. Mégis az ún. realista csata az ő érdemük (főként két folyóiratuk, a *La Gazette de Champfleury* (1856) és a *Le Réalisme* (1857) révén). Közös törekvésük volt, hogy eleven, korszerű művészetet teremtsenek; koruk „erkölceit, eszméit, arcukat” akarták ábrázolni. Courbet látja eszméinek és műveinek kapcsolatát kora fellendülő tudományosságával: „A realista címet úgy találtam, mint ahogy az 1830-as évek emberei a romantikus címet. A címek sohasem fedték pontosan a dolgokat: *ha így lenne, feleslegesek lennének a művek*”³. Ez az efemernek tűnő iskola azonban szervesen beépül a francia irodalomba: Champfleury tudatosan Balzac-tanítványnak vallja magát, Baudelaire, velük vitatkozva, hasonló feladatra vállalkozik költészetében, majd Flaubert és a Goncourt-ok, végül Zola és iskolája folytatják az irányzatot naturalizmus néven. Zola Diderot-ig vezeti vissza ábrázolási elveit, Balzac, Stendhal és Mérimée neve is az előfutárok közé kerül. Mivel a legtöbb francia irodalomtörténet a realizmust csak a múlt század 50-es éveitől számítja, igen nagy nehézséget okoz nekik Balzacnak, de főként Stendhalnak a besorolása. Dumesnil kénytelen megjegyezni: „Az irodalomról is elmondhatjuk, hogy semmi sem születik és semmi sem múlik el benne: a romantika nem hal meg a realizmus születésekor, amint az immanens realizmus, amely irodalmunk alapja, sem szűnt meg a romantika színreléptekor.”⁴ A realizmus történeti felfogása itt már átadta helyét a tipológiának: lényegében az „örök realizmus” elméletéhez jutottunk. Az „örök realizmus” elméletét már a naturalizmus árnyékában megfogalmazta A. David-Sauvageot⁵. Szerinte a műalkotásnak két eleme van: az egyik az, amit a valóságból kölcsönöz az ember, a másik pedig az, amit önmagából vesz. E két elem egyensúlyban volt a klasszicizmusban, felbomlott az utóbbi javára a romantikában, az előbbiére a realizmusban. Ez a realizmus (amelynek ismérvei szerinte az érzéki világ ábrázolása, a válogatás és szépítés nélküli másolás, a részleteknek az egész figyelembevétel nélküli rajza) nyomon követhető, a művészet és az irodalom egész történetében az antikvitástól a középkoron, a reneszánszon, a klasszicizmuson át egészen Flaubert-ig és Zoláig. A realizmussal az idealizmust állítja szembe, mint Zola, aki így ír: „Az idealistákkal folytatott vitánk lényege abban van, hogy mi a megfigyelésből és gyakorlatból indulunk ki, míg ők egy abszolútumból.”⁶ A mechanikus materializmus és

³ Idézi: *Neuf siècles de littérature française* (sous la direction et avec une introduction d'Emile Henriot), Delagrave, 1958. A fejezetet Dumesnil írta (529.).

⁴ I. m. 506.

⁵ *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art*. Paris, Calmann-Lévy, 1889.

⁶ ZOLA: *Le roman expérimental*, 87.

az idealizmus szembeállítását eléggé mechanikusan viszi végbe David-Sauvageot, s ugyanúgy az idealizmus felé hajlik, mint kora többi neves kritikusa, Brunetière, de Vogüé, Lemaitre, vagy inkább szintézist vár az orosz „idealizmus” és a francia „realizmus” között, a „művészet reneszánszát, amely Oroszország miatt szélesebb és emberibb, Franciaország miatt pedig, reméljük, formájában nemesebb és tökéletesebb művészetet adna”.⁷ Hasonlóképpen az örök realizmus-felfogás híve igen tanulságos könyvében Charles Beuchat⁸, aki 1925-től 1949-ig dolgozott monográfiáján. A naturalizmuson természetesen realizmust is ért. „Mi a naturalizmus? Az ember örök szükséglete. A jelen érzése, szemben a múlttal és a jövővel; a valóság, az igazság szeretete, amely az álommal és a sajnálkozással szemben fejeződik ki. . . .Távol áll tőle a szándék, hogy a fantáziát megölje, hogy elvesse a szellem és a szellemi konstrukciók létjogosultságát! Mit akar? Hogy ugyanúgy elismerjék az anyag létezési szabadságát, mint azét, amit szellemnek neveznek”.⁹ „Amíg az ember élni és gondolkodni fog, két szükséglete lesz: a cselekvés, amely arra készíti, hogy az anyagi és szellemi világot teljes szépségében és teljes rútságában lássa, s az álomé, amely lehetővé teszi, hogy a kegyetlen szükségszerűségből elmeneküljön, hogy szellemét kóborolni hagyja a fantázia, a remény, sőt az örület szárnyain. Az irodalom, amely a társadalom tükre, vagy néha vezetője, megfelel az ember törekvéseinek, s így hol naturalista, hol romantikus lesz. Mégis, véleményem szerint, a naturalizmus, azáltal, hogy bátran elfogadja a valóság-nyújtotta sorsot, egy kissé termékenyebb, mint a másik. Az érzékek és az ész ellenőrzésének alávétve nehezebben téved el. . . . Mint ahogy az egyszerű valóság is termékenyebb, mint az álom, bármit is állítsanak, a realista művész ihlető forrása nem szárad ki. Az írók nagy többsége ezt a szélesebb értelemben vett naturalizmust műveli.”¹⁰ Beuchat széles realizmus-konceptiójának életteli-ségét jelzik az ilyen megjegyzések: „A totális valóság szellemi is, a kezdet szűk látókörű naturalistáinak az volt a hibája, hogy ezt elfelejtették, s ezért buktak meg” Él és élni fog abban, hogy összetöri és össze fogja törni egy iskola szűkös szabályait (legyen az akár Zola iskolája), s így egyedül az ember realista tendenciáját, a valóság szeretetét szimbolizálja”.¹¹ Beuchat demokratikus koncepciójú könyvét mégis bírálhatjuk; egyrészt azért, mert az álmok szintén a valóságból származnak, sőt az alkotó ember megvalósítja őket, másrészt az egyes realista műveket nem veti össze a korabeli valóság lényeges jegyeivel, s így műve csak lelkiismeretes tipológiai kutatás maradt: a francia irodalmat a fabliau-któl napjainkig egy szempontból tekinti át.

A konkrét történeti szemléletre törekszik Gaëtan Picon az *Histoire des littératures* II. kötetében.¹² A kötet első részében különböző szerzők röviden jellemzik a különböző stílusirányzatokat, így a középkori műfajokat, a reneszánszt, a barokkot, a klasszicizmust, a romantikát, a realizmust és a „mai irodalmat”. Joggal hiányolhatunk néhány irányzatot (szentimentalizmus, rokokó), túl általánosnak tarthatjuk a „mai irodalom” elnevezést, még sincs tanulság nélkül Gaëtan Picon összefoglalása a három utóbbi törekvről. Nem

⁷ DAVID-SAUVAGEOT i. m. 398—399.

⁸ Histoire du naturalisme français. 2 vol. Editions Correa, Paris, 1949.

⁹ BEUCHAT i. m. I. kötet, 19—20.

¹⁰ BEUCHAT i. m. II. kötet, 435—436.

¹¹ BEUCHAT i. m. II. kötet 429., 427.

¹² Histoire des littératures, II. Littératures occidentales, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1956.

tárja fel a különböző irányzatok osztályhátterét, az egy stílusirányzaton belüli társadalmi gyökerű ellentmondásoknak inkább az egységét, mint a különbözőségét keresi. A realizmus legtisztább változatát Franciaországban véli felfedezni a romantika ellen fellépő törekvésekben a múlt század 50-es éveitől a 90-es évekig bezárólag. Így a sokszínű realizmus különböző szálaiként értékelí Leconte de Lisle és a Parnasse múlt-imádatát, a realisták és a naturalisták bevallottan „modern” törekvéseit, s a Baudelaire-i titkos szimbolizmussal átszőtt „modernitét”-t. Az ihletett romantikus alkotó helyébe a szorgalmas megfigyelő író lépett, aki inkább a tudomány módszereivel dolgozik. A romantika és a realizmus különbsége szerint mégsem a valóság realista-antirealista ellentétpárra visszavezethető ábrázolásával azonos. „... nem lehet úgy szembeállítani a romantikát és a realizmust mint irreálist és reálist; a romantika fedezte fel a konkrét világot, a romantika a realizmus forrása. De ha a romantika érinti a valóságot, csak sebtében, szubjektíven érinti: a realizmus úgy követi a romantikát, mint az analízis a szintézist, az aprólékos feltárás a globális intuíció: a realizmus a részletek művészete. Amikor Balzac azt írja, hogy egyedül a részletek alkotják a helytelenül regénynek nevezett alkotások értékét, amikor Stendhal a »kis igaz tett«-ről beszél, a realizmust hirdeti.”¹³ Miért jöhetett létre a realizmusnak ez a tudományos aspektusa? „A kor a tudomány és a technika kora. A kor minden nagy gondolata arra törekszik, hogy megállapítsa és pontosabbá tegye a megismerés és a cselekvés módszerét; megismerje a világot, hogy átalakítsa: többé nem arról van szó, hogy a világon kívül álmodozunk, vagy pedig a kutatás eredményeit megelőzzük.” A tudomány és a művészet megismerő szerepe párhuzamosan halad: „a valóság végre felfedezett törvényei, a hasznosság, a fejlődés, a természetes kiválasztás, az osztályharc, amikor lehetővé teszik, hogy hassunk a világra, megtiltják, hogy rajtuk kívül hassunk, arra kényszerítenek, hogy alapvetően elfogadjuk azt.”¹⁴ A realizmus létjogosultságának és értékeinek ilyen elismerését a realizmus hiányosságainak elemzése követi, s itt a mechanikus determinizmust, a belső lelki folyamatok elhanyagolását, valamint a túlzott fiziologizmust említi (a század egyik legfőbb felfedezése Nietzsche szerint az, hogy az ember nem tudat, hanem idegrendszer), s ez meggyőz bennünket arról, hogy a realizmus hiányosságain Picon a naturalizmus elégtelenségeit érti.

A polgári realizmus-koncepciók az életigazság kérdését nem vetik fel. Így realizmus-kategóriájuk formális. Ha a marxista ismeretelméleti realizmust összevetjük a realizmus eddig kialakult formáival, látnunk kell, hogy az eddigi realista formák lehetővé tették az elidegenedett valóságba való beletörődést vagy a valóság elkendőzését. Napjaink egyik legnagyobb veszélye éppen az álrealizmus. Ezt érzük tetten a kifejezetten ellenséges irodalomban, a giccsben vagy a sematizmusban. A szocialista irodalom perspektíváit figyelembe vevő kutató fontos megjegyzést találhat Brechtnél: „A realizmus nem szűkít, hanem bővít ... Az igazságot sokféle módon lehet elhallgatni és sokféle módon lehet kimondani is.”¹⁵ Ha ezt elfogadjuk, akkor realizmus-felfogásunk nem épülhet kizárólagosan a formára.

¹³ I. m. 173.

¹⁴ I. m. 174.

¹⁵ idézi Мотилlova: Иностранная литература и современность, Москва, 1961. стр 5.

II. A marxista kritika a realizmusról

A megismert valóságot a forradalom valósága alakította át, s az ezt tükröző szocialista realizmus minőségileg új foka a realizmusnak, amely azonban megszűntetve őrzi meg a művészi gyakorlat eddigi eredményeit. A szocialista realizmusban is ismeretelméleti kategória a realizmus, s a stílusok sokfélesége magától értetődik. A szocialista realizmus bátor továbblépés a művészetben, irodalomelméletünk sokáig mégsem merész, újító szárnyalását, hanem a XIX. századi formákkal való azonosságát hangsúlyozta. Ez a szemlélet a proletkulttal és a vulgármaterializmussal folytatott vitákban alakult ki, pozitív szerepe volt, de perspektívájában nem számolt a kortárs irodalom helyzetével alakulásával. Az irodalomelmélet tehát elmaradt az irodalomtól. A mai francia irodalom tényeire támaszkodva *Pierre Daix* elavultnak minősíti a formális realizmus-antirealizmus koncepciót, még akkor is, ha olyan jelentős marxista esztétikus képviseli, mint Lukács György.¹⁶ Daix szerint a forradalmi romantika téves követelései ellen helyesen fellépő Lukács György végül oda jut, hogy a kritikai és a szocialista realizmus közti minőségi különbséget szünteti meg. Ez az abszurd helyzet annak a következménye, hogy Lukács elvontan állítja szembe a realizmus és az avantgarde esztétikáját, s az avantgarde-ot eleve a dekadenciával és az antirealizmussal azonosítja. A francia irodalom fejlődése nem igazolja ezt a felfogást. Daix szerint a realizmus és antirealizmus általánosabb módszertani kategóriák, a kettő harca az egyes formai törekvéseken belül folyik (a szűrrealizmuson vagy az új regényen belül). „Az az esztétikai választóvonal, amelyet Lukács von, a művészi alkotás mélyén rejlő reális ellentmondásokat, valamint az alkotók fejlődését rombolja szét... Irodalmunk története nem engedi meg azt, hogy a formai kereséseket egészében a nihilizmusnak és a dekadenciának ajándékozzuk. Az avantgarde és a realizmus kapcsolata dialektikus... A szakadék nem a regény, a költemény, a színház s a festészet formáit rázó forrongás és a realizmus között van, hanem a kifejezés szabadságáért küzdő művészek egésze valamint a mindenrangú cenzúrák és tiltások között.”

A választóvonalaknak a formáról a tartalomra helyezése nem taktikai fogás, hanem a nemzeti hagyományok legjobb értelmű továbbfejlesztése. A doktriner dogmatizmus elítélése, a nyílt elvi viták, a gyakorlatnak mint az elmélet talpkövének minden téren való elismerése megújította a francia kommunisták elméleti, irodalmi és művészeti tevékenységét. Ezt tapasztaljuk lépten-nyomon, akár Garaudy filozófiai tanulmányait, akár az Humanité kisebb cikkeit, kritikáit olvassuk (különösen André Stil csütörtöki feuilletonját), vagy a *Les Lettres Françaises* egyre színesebbé, tartalmasabbá váló tanulmányait vizsgáljuk (Aragon, Daix, Juin, Lacote, Villelaur irodalmi cikkei, film-, színház-, műkritika), akár a *Pensée*, a *Cahiers du Communisme* és főként a *Nouvelle Critique* elméleti cikkeit tanulmányozzuk (Garaudy, Roland Desné, Claude Prévost, s a sokat fordított Ernst Fischer). Főként Garaudy és Aragon írásai-ban találjuk a legtöbb összefüggő gondolatot a mai művészet fő problémáira. Aragon életművében művészet és az elméleti tájékozódás mindig párhuzamosan haladt, ma is lankadatlanul írja kritikai tanulmányait, mint egykor a *Commune*-be és az *Europe*-ba a szocialista realizmus népszerűsítésére; Ga-

¹⁶ DAIX: Lukacs, l'avant-garde et le réalisme socialiste. *Les Lettres françaises*, 1960. 825. sz.

raudy, aki írónak indult, s a valóságot azóta mint politikus és filozófus (a polgári filozófiák bírálója) rendkívül eredetien és szenvedélyesen élte át újra meg újra, mostanában egyre többen foglalkozik esztétikai kérdésekkel. Az ősz folyamán fog megjelenni tanulmánykötete Picassóról, Saint-John Perse-ről és Kafkáról. A kötet jónéhány gondolatáról árulkodik néhány kisebb cikke és felszólalása. (A Marxista Gondolat Hetén elmondott előadásának szövegét eddig sajnos még nem publikálta.)

A mű, mint a valóság és az életpálya viszonyának komplex dialektikája a marxista esztétika fő tárgya. A műalkotás minden korszakban munka és mítosz terméke. A munka létező képességeket, technikát, tudást, fegyelmet jelent, mindent, ami már van, vagy éppen készül. A mítosz jelenti annak a tudatnak konkrét és egyénített kifejezését, ami hiányzik, amit még meg kell teremteni a természet és a társadalom eddig le nem győzött területein. Marx, amikor említést tesz a mítoszból mint az alap és felépítmény közötti „közvetítő”-ről, akkor ezzel az emberi részvételt, mint a művészi valóság fő elemét hangsúlyozza. S ezzel kizárja a zárt realizmusnak bármilyen koncepcióját. Ha ugyanis ez a valóság *valóban* magában foglalja az embert, akkor máris nemcsak az, ami van, hanem az is, ami még hiányzik, amivé válnia kell s aminek az emberi álmok és népi mítoszok a kovászai. Korunk realizmusa „mítoszteremtő, epikus, prométheuszi realizmus” mondotta Garaudy a csehszlovák írókongresszuson.¹⁷ Garaudy a realizmus ismeretelméleti fogalmát következetesen alkalmazva szintézist teremt a polgári irodalomtudomány merev klasszikus-romantikus, s a marxizmus realista-antirealista ellentétpárja között.

A szemlélődő realizmus helyett az aktív realizmus lép színre, mint ahogy a materializmus és idealizmus évezredes harcát a kettő negatívumait minőségleg magasabbra emelő filozófia, a dialektikus materializmus váltja fel. „Minden autentikus műalkotás az ember világi jelenvalóságának egy bizonyos módját fejezi ki.” „Ebből két dolog következik: nem létezik művészet, amely nem lenne realista, azaz nem vonatkoznék a valóságra, mely rajta kívül és tőle függetlenül van; ennek a realizmusnak a definíciója mérhetetlenül bonyolult, mert nem lehet figyelmen kívül hagyni az embert, aki a valóság szívében csíráként jelen van... A realizmust művek alapján lehet meghatározni, művek előtt nem. Ugyanúgy, mint ahogy a tudományos kutatás értékét nem lehet megítélni a dialektika már ismert törvényei alapján, ugyanúgy nem lehet egy műalkotás értékét megítélni az előző művekből elvonatkoztatott kritériumok alapján.” „Stendhalból és Balzacból, Courbet-ből és Repinből, Tolsztojból és Martin du Gard-ból, Gorkijból és Majakovszkijból ki lehet következtetni egy nagy realizmus kritériumait. De mi történik, ha Kafka, Saint-John Perse vagy Picasso művei nem felelnek meg ezeknek a kritériumoknak? Mit tegyünk? Zárjuk ki őket a realizmusból, azaz a művészetből? Vagy ellenkezőleg: tágítsuk és szélesítsük a realizmus definícióját, fedezzünk fel korunk eme jellemző műveinek fényében új arányokat, mértékeket, melyek lehetővé teszik számunkra, hogy a múlt örökségéhez kapcsoljuk mindezeket az újdonságokat?” „Egy kis gondolkodás után ezt az utat választjuk.” „Ezért át kell értékelnünk azokat a műveket, melyeknek szeretetétől sokáig mindenkit tiltottunk egy túl szűken értelmezett realizmus kritériumainak nevében. A realizmus a művészetben azt jelenti, hogy tudatosítjuk magunkban a valóságnak és az embernek ember által történő folytonos újjáteremtését, a realizmus a szabadság legmagasabb formája.

¹⁷ Literární noviny, 1963. VI. 15. (Bojtár Endre fordítása.)

Realistának lenni nem azt jelenti, hogy a valóság képét utánozzuk, hanem a valóság tevékenységét tükrözzük; nem a dolgok, események, emberek másodszori lenyomatára, vagy ismétlésére van szükség, hanem az alkotó világban való részvételre, arra, hogy a művész megtalálja az éppen keletkező világ belső ritmusát.”¹⁷ A realizmus kezdettől fogva az irodalom és a képzőművészet közös kérdése volt. Gyakran szóba kerül a mai francia képzőművészet sok nagy képviselőjének realizmusa. Nálunk inkább az a vélemény, hogy Picasso, Léger, Pignon művészete idegen a realizmustól, különösképpen a szocialista realizmustól; ezek az alkotók csak politikailag azonosultak a munkásosztállyal, művészetükben a polgári formákat művelik tovább. Garaudy szembeszáll ezzel a nézettel, s rámutat Picasso újításának ismeretelméleti gyökerére.

„...ma már bizonyosak lehetünk benne, hogy a festészet új nekirugaszkodásáról, igazi »reneszánszáról« beszélhetünk. Miért? Azért, mert Picasso, azzal, hogy megmozgatta tér- és perspektíva-felfogásunkat, mely már négy évszázados hagyományon nyugodott, új utakat nyitott a festészetben, megszabadította a realizmust hagyományos, túlságosan szűk definíciójától. A perspektíva, kezdve az itáliai reneszánsztól, más konvención alapult: azon, hogy a világ olyan látvány, amelyre félszemmél, mozdulatlanul állva nézünk. Az úgynevezett »kubista« festészet a dolgok látásának reálisabb, emberibb feltételeit teremtetten meg azzal, hogy a tárgyban rejtőző különböző aspektusokat megmutatta a vásznon, azokat az aspektusokat, amelyek akkor láthatók, ha magát a tárgyat körbejárjuk; egy jelenet, egy személy részleteinek egységben való látását hozta létre, úgy, ahogy emlékezőnk, vagy álmunkban látjuk a dolgokat, úgy, ahogy vágyakozásunk vagy szorongásunk valóban deformálja vagy kinagyítja azokat. Ez lenne a realizmustól való eltérés? Nem. Mert az a világ, amelyet a mozgó emlékező, álmodozó, vágyakozó, szorongó ember lát, »reálisabb«, mint »Alberti ablaká«-nak mozdulatlanul szemlélt klasszikus világ-absztrakciója. A hagyományos perspektíva az összes annak alapján létrejött remekművekkel együtt a realizmusnak csupán ritka esete, amelynek dialektikus meghaladása a picassói pillanat. Az ilyen mű a dekadenciának éppen ellentéte. Korunk életadó erőivel telített alkotás.”

„Picasso eme erők képzőművészeti kifejezési formáját *előbb* fedezte fel, mint ahogy kora alapvető mozgásának politikai tudatosításához eljutott.”¹⁷ Pignon művészetéről írt tanulmányában is azt emeli ki, hogy Pignon számára a világ ugyanúgy nem látvány, hanem élet, cselekvés, mint ahogy a harcos, vagy a munkás szemében sem a szemlélődés tárgya, hanem átalakítandó és megmunkált valóság. Az emberi cselekvés, az elemberiesítés állandó jelenléte teszi festészetét naggyá és proletárrá. „A művészi valóság nem a dolog az ember nélkül, mint ahogy azt a naturalisták gondolták. A valóság nem az én a dolgok nélkül, mint ahogy azt a romantikusok álmodták. A valóság a dolgok és az ember egysége a munkában. Munkás és harcos valóság, amelyben az ember felelősnek érzi magát mindenért: a világért, és hogy mi lesz belőle, önmagáért, és ami hiányzik belőle, sőt még a dolgok tehetetlenségéért is. Ez a festészet nem »figuratív« abban az értelemben, ahogy egy szűken és kicsinyesen értelmezett realizmus megkövetelte a dolgok ábrázolását egy ember-nélküli világban. Ez a festészet nem »absztrakt« abban az értelemben, hogy nem csak formális követelményeknek és Kandinsky »belső szükségszerűségé«-nek felel meg.

¹⁷ I. m. Realizmus naši doby (Korunk realizmusa).

¹⁷ I. m.

Ez a festészet a való emberi megragadása, amelyet csak a munkás vagy a harcos tapasztalhat: nem szemlélt, hanem átélt és megmunkált valóság” — írja Pignonról.¹⁸ A művészeteknek ezt a mély, strukturális változását párhuzamba állítja a világ és az ember egyre mélyebb megismerésével, a geometriában és a mikro- és makrofizikában, valamint a pszichológiában végbement változásokkal. A képzőművészeti realizmust és korunk követelményeit vizsgálva hasonló eredményre jut Jean-Pierre Jouffroy is a *Gondolatok a szocialista művészetéről* c. cikkében.¹⁹ Jouffroy a mai valóság ábrázolását kéri számon a szocialista művésztől, annak a mai valóságnak a képét követeli, amelyet az élet minden területén abban a változásban látunk, amely Kanttól Marxig és Leninig, Max Plancktól Einsteinig, Hugótól Joyce-ig, Brahms-tól Schönbergig, Courbet-től Picassóig, Daugerre-től Ejzensteinig, Charcot-tól Freudig végbement. Az esztétikai forradalom kettős valóság tükröződése: a gazdasági és a tudományos. Az eddigi fejlődés bebizonyította, hogy „nincs abszolút figuratív rendszer, az esztétika azoktól a gazdasági és társadalmi ellentmondásoktól függ, amelyek létrehozták.”

A realizmus újító jellegét emeli ki Roland Desné is. Szerinte a realista művész: „a valóságot új és jelentős aspektusaiban mutatja meg. Látja azt, amit előtte mások nem láttak, egyszerűen azért, mert közben a világ megváltozott. Az a cselekvés, amellyel az emberek berendezik és átalakítják a valóságot, szintén része a valónak. A művészre jellemző érzékenységek sem egyszerűen hozzájárul a valóhoz, hanem annak szerves része.”²⁰ Korunk művészetének legfőbb feladata éppen a hagyomány és újítás szintézise: megőrizni az évezredek művészet gazdagságát, és létrehozni mai helyzetünk legszuggesztívebb tükröképét. Minden nagy írónak ez a legfőbb törekvése; az örökség állandóan szélesedik: a szocialista világrendszer kialakulásával egyre több népi kultúra tapasztalata kerül be örökségünkbe, amelyek feldolgozása számúzi a szűk körű provincializmust, de a nemzeti kultúrán belül is egyre szélesebb lesz az örökségben nyilvántartott írók száma, részben a művészetnek mint felépítménynek viszonylagos függetlensége miatt, részben pedig azért, mert az ellentmondásos alkotóknál sem a negatív oldal, hanem az elidegenedés minden jelentős rabjánál fel-lelhető emberi tartalom fog hatni az antagonisztikus ellentmondásokat megszüntető társadalomban. Erről beszélt Aragon a szovjet írók II. kongresszusán: Villon, Molière, Hugo, Pottier mellett megemlítette Charles d'Orléans-t, Lamartine-t, Baudelaire-t, Rimbaud-t, Péguy-t, Maurice Barrès-ről pedig elismerő cikket írt.²¹ Garaudy írja a prágai Kafka-konferenciáról írt beszámolójában: „Lenin arra tanított bennünket, hogy a múlt kultúrájának minden gazdagságát építsük be szemléletünkbe. Ha a szocialista forradalom első szaka-

¹⁸ Pignon, peintre de bataille. Les Lettres Françaises, 9 — 1963. V. 15.

¹⁹ JEAN-PIERRE JOUFFROY: Réflexions sur un art socialiste. La Nouvelle Critique, 1962. 141. sz. 105—117., folytatása Pour un art socialiste címen: La Nouvelle Critique, 1963. 142. sz. 93—107. L. még: PATRICE HUGUES: Problèmes de peintres et problèmes de critiques. La Nouvelle Critique, 1963. 147. sz. 57—70. — E cikkeket a szovjet irodalomtudomány egyik folyóirata kritika nélkül ismertette: ТРУЩЕНКО: Размышления о социалистическом искусстве. Вопросы литературы, 1963. 7. 185—188.

²⁰ DESNÉ: René Huyghe et l'esthétique matérialiste. La Nouvelle Critique, 1962. 132. sz. 34.

²¹ Intervention au deuxième congrès des écrivains soviétiques in: J'abats mon jeu. Paris, Éditions Français Réunis 1959. — Actualité de Maurice Barrès in: La lumière de Stendhal. Denoël, Paris, 1954.

szában Kafka nem adhatta meg azt az erőt, amelyre szükségünk volt azonnal, ma már elég erősek vagyunk ahhoz, hogy a Kafka feltárta emberi problémákkal szembenézzünk, s hogy mindezt a gazdagságot magunkévá tegyük.”²² Tehát az újítás elvének központba emelése nem degradálja múzeumi darabbá a múlt művészi vívmányait, ellenkezőleg, éppen ez teszi eleven hatóerővé, s nem utánzandó példaképpé azokat. Meddig juthatunk el az örökségben? Aragon a szürrealisták legjobbjainak is helyet kér., . . . az én nemzedékem más problémákat vetett fel, egy napon mégis el kell ismerni, hogy ez is része az örökségnek. Vagy dobjatok a csalánba engem is velük.”²³ Garaudy arról beszél, hogy ki kell küszöbölni a dekadencia túl sommás fogalmát, s ki kell mutatnunk, hogy „egy mű születhet dekadens korban, sőt a hanyatló osztályon belül, a hanyatlás jeleit viselheti, s mégis lehet autentikus és nagy mű. Ezáltal még a realizmus koncepcióját is kiszélesíthetjük és gazdagíthatjuk, mert ezzel megszabadítjuk a totális hegeli (nem marxista) követelményétől. Lehetséges, hogy egy mű nem tartalmazza egy kor vagy egy társadalom teljes törvényét; a szerző tanúságtétele lehet részleges, szubjektív, misztifikált, pozitív perspektíva nélküli, s ez a mű lehet ugyanakkor autentikus és nagy.”²⁴ A maga műhelyproblémáit megoldani kívánó Aragon már néhány éve sokban hasonló eredményre jutott. Óva int a doktriner kritikától, amely szinte egészében elveti a kortárs francia irodalmat. A kritikát a szeretni tudás követelményére figyelmezteti. (Bevallja, hogy szereti Michel Butor, Claude Simon regényeit, bármennyire polgárinak tartja azokat a dogmatikus kritika.) A regény jövőjének egyik oldalát látja az „új regény”-ben, a módszerek sokféleségében és azok szembeállításában keresi az utat: „. . . a XX. század nemcsak az atombomba százada, hanem a regényé is, amely megszűnik néhány ember ügye lenni, akik megelégednek annak lineáris fejlesztésével, hanem egyfajta gigantikus vállalkozás lesz, mint a tudomány, s mint a tudomány, állandó gyorsulással fejlődik, képes arra, hogy a legjobbra vagy a legrosszabbra használják fel, az egyének törekvéseitől szabad, szakosodásra törekszik, amit egyelőre még nem látunk világosan; s mint a tudomány, különféle rivális laboratóriumokban fog tenyészni, egyre számosabb regényíró-kollektívát alkotva.”²⁵ A szocialista realizmust ugyanolyan sok stílusú folyamatsnak tartja, mint a romantikát. Ahogy a romantikán belül olyan különböző művészek alkottak, mint Stendhal és Chateaubriand, ugyanolyan szerteágazó lesz a jövő történése számára a szocialista realizmus képe. Megfogalmazza a szocialista realizmus nyitott koncepcióját: „Alapvető különbség van a szocialista realizmus és a múlt többi irodalmi iskolájának fejlődése között. Azok csak exkluzív polémiaiban tudtak létezni, s így elítélték mindazt, ami önmagukkal nem egyezett. A szocialista realizmus harca másfajta, *máshol* megy végbe, ezért a szocialista realizmus felhasználhatja azt, ami rajta kívül született, még azokat az elemeket is interpretálhatja, irányíthatja, amelyeket szembefordítanak vele, mert nem egy *stílus* győzelemre vitele a célja, hanem egy világnézeté. Nem vagyok egészen biztos benne, hogy mindenki, aki a szocialista realizmust vallja, egyetért velem ezen a ponton, de nem tehetek mást. Úgy gondolom, komolytalan dolog a szocialista realizmust versenytársakkal szembenálló művészetnek tartani. Én a szocialista realizmus, nem dogmatikus, *nyílt* koncepciójának vagyok

²² Kafka et le printemps de Prague. Les Lettres Françaises, 1963. 981. sz.

²³ J'abats mon jeu. 29—30.

²⁴ Les Lettres Françaises, 1963. 981. sz.

²⁵ J'abats mon jeu. 20—21.

a híve, annak, amely lehetővé teszi a művésznek, hogy ne csak egy kicsiny, fenntartott területről gazdagítsa művészetét, hanem bárhol, ahol táplálékot talál, egyedül világnézetét őrizve meg tisztán.²⁶

Ezt a nyílt koncepciót fejleszti tovább „Nevezzük nevükön a dolgokat” c. beszédében: „... a realizmus nemzetközi gyakorlata megköveteli, hogy szüntelenül összevessük a létrejött műveket és az elveket. Hozzátenném még, s ezért teljesen magamra vállalom a felelősséget, hogy szükségesnek tartom a szocialista realizmus állandó felülvizsgálatát, nemcsak az elvek és művek fényénél, hanem a rajta kívül eső, sőt vele ellentétes gyakorlattal is összevetve. A szocialista realizmusnak abban van, abban kell hogy legyen a nagysága, hogy képes ezeket interpretálni, megvilágítani, asszimilálni, feltárni belőlük azt, ami megfelel az emberi haladásnak. Más szóval, a szocialista realizmus nem eleve adott, hanem az lesz, amivé tesszük.”²⁷ Minthogy korunk a szocializmus győzelme felé halad, egyre több nagy író művében tükröződik ez a történelmi folyamat különböző módon. A szocialista realizmus csak összefogja a különböző egyedi megnyilvánulásokat, s behelyezi az összemberi fejlődésbe. „A művészet, akár a tudomány, megszűnt felfedezések egymás mellé helyezése lenni. Figyelemmel kell kísérnünk a mások felfedezéseit, s értelmet kell adnunk nekik. *Meg kell szervezni a művészet és irodalom folyamatoasságát*, s együttesen, az emberiség történelmi fejlődésének megfelelően kell megszervezni: ez azoknak a realistáknak a valódi feladata, akik a következetes, tudományos realizmus híveinek vallják magukat.”²⁸ Így a szocialista realizmus, mint nyitott módszer lenne az első olyan irányzat, amely bizonyos újító törekvések megvalósítása után képes lenne újra meg újra megújulni, mert újabb törekvéseket inspirálna. Így olvasztja magába a szocialista realizmus a modern polgári regény sok technikai fogását, csak mindezeket egészen másként értelmezi.²⁹

A francia marxista és polgári esztétikusok között a vita nem a realizmus formájáról folyik, hanem a marxista esztétika alapvető tételéről, a lenini tükrözés-elméletéről. Mig André Malraux, Etienne Gilson, az ismert katolikus filozófus, sőt sok esetben Gaëtan Picon is a műalkotás önelvűségét vallják, azaz azt, hogy a műalkotás számára, lényegtelen hogy milyen külső (gazdasági, társadalmi stb) és belső (szubjektív alkotói) valóságban keletkezett a műalkotás nem jelent mást, mint önmagát, azaz nyelvi, képi, technikai megformálását. A műalkotás objektíválódásának ezt a helytelen eltorzítását bírálják polgári esztétikusok, mint René Huyghe, Jean Wahl.³⁰ A marxista esztétika úgy bírálja ezeket a nézeteket, hogy azok legkisebb és legtorzabb formában kifejezett racionális magvát is megszívleli, s figyelmeztet arra, hogy még sokat kell foglalkoznunk olyan, eléggé elhanyagolt kérdésekkel, mint a műalkotás egé-

²⁶ J'abats mon jeu, 139—140.

²⁷ J'abats mon jeu, 167.

²⁸ J'abats mon jeu, 173.

²⁹ Vö. CLAUDE PRÉVOST: Charlemagne et l'étranger. La Nouvelle Critique, 1963. 141. sz. A cikkben André Stil, Le dernier quart d'heure c. regényéről mutatja ki a szerző, hogy benne a prousti és faulkneri problémák felvetését és ellenkező előjelű megoldását találjuk.

³⁰ L. DESNÉ: René Huyghe et l'esthétique matérialiste. — WAHL: Nature et peinture (Gilson: Peinture et Réalité c. könyvének bírálata). Critique, 1959. 147—148. sz. 737—755.

szének vizsgálata, amely több mint összetevőinek összege.³¹ A francia marxisták tehát igyekeznek szélesíteni a realizmus kategóriáját, ismeretelméleti tartalmát emelik ki.

A francia marxisták cikkei, felszólalásai egy-egy konkrét irodalmi kérdés kapcsán születtek meg. Ez magyarázza aktualitásukat, friss, publicisztikai hangvételüket, s bizonyos tudományos precizitás hiányát. A realizmus fogalmának tartalmát és terjedelmét még nem tisztázták rendszeres, tudományos elméleti tanulmányban.

Széles realizmus-konceptiójuk vezethetne empirizmusra, eklekticizmusra, a struktúra vizsgálatának elhanyagolására, de az újabb francia marxista kritikai és elméleti megnyilvánulások inkább arra engednek következtetni, hogy az élet és az irodalom gyakorlatából kiinduló esztétika rendkívül fontos és eredeti elméleti általánosításokat eredményezhet, amelyet a dogmatizmusból megszabaduló irodalomtudománynak feltétlenül figyelembe kell vennie.

³¹ „A műalkotás nem lehet a történelmi körülmények és hatások eredője. A mű több, mint ezeknek a körülményeknek és hatásoknak az összege. Ezért mű, ezért alkotás, az ember sajátosan emberi nyoma, adalék az emberi formához, s amely túléli azt a helyzetet, amely szülte.” (GARAUDY: Kafka et le printemps de Prague. Les Lettres Françaises, 1963. 981. sz.)

OLASZ IRODALOMTUDÓSOK A REALIZMUSRÓL

Francesco De Sanctis, a múlt század nagy olasz esztétikusa és irodalomtörténésze, akinek hatása Itália szellemi életére ma is jelentős, a német esztétikai iskoláktól igyekezett elhatárolni magát. Mégpedig azért, mert véleménye szerint — és ez a vélemény nem szűkölködik kaján megfigyelésekben — „a német... erősen lát dolgához, meggyötör és megzavar vele: sötétséget csinál, amelynek kebeléből olykor-olykor kivillan a legélénkebb fény: ott van benne az igazság, mely a legfáradtságosabban születik. Egy műalkotás előtt meg akarja rögzíteni azt, ami legeltűnőbb, legmegfoghatatlanabb és mialatt senki nálánál többet nem beszél neked az életről és az élő világról, senki sem találja gyönyörűségét jobban nálánál abban, hogy ezt szétszedje, megtestetlennítse, általánosítsa. S miután így szétrombolta a részletet, rámutathat az eljárás végső eredményéül (csak látszatra végső, mert valójában előre elgondolta és *a priori*) egy alakra, mely minden lábra jó, egy mértékre, mely minden öltözetre alkalmas.”¹ Természetesen távol áll tőlünk, hogy ilyen jellegű — és igazságtalan — általánosításokat vegyünk alapul rövid szemlénkhez; maga a szerző sem, de az idézetet esztétikájába örömmel átmásoló Croce sem szánta másnak, mint az olasz irodalomkritikai és esztétikai iskolák szellemétől általában idegen jellegzetesség és metódus csípős karikírozásának. Mindenesetre valami igazság-magja van ennek az „Alpokon-túli” rendszerekkel és módszerekkel szembeni attitűdnek, legalábbis történetileg: mert az olasz esztétikai gondolkodás legutóbbi száz esztendejének vázlatos áttekintése is azt mutatja, hogy a legjelentősebb elméletek (nyilván az abszolutizáló normatikától való félelmükben) mindig mű- és alkotó-közelben igyekeztek maradni. Még az olyan merev kategóriákat felállító idealista filozófus is, mint Benedetto Croce, viszonylag (sokszor kifejezetten az ellentmondásosságig) rugalmas maradt elveinek alkalmazásában. Ha a *realizmus* itáliai értelmezésének karakterisztikumát keressük, ezzel a ténnyel feltétlenül számolnunk kell.

A *realizmus* szót egyébként — Manzoni-ról és Zolá-ról szóló tanulmányaiban — maga De Sanctis is alkalmazta már, néhány évvel azután, hogy Kirchmann az általa jelzett fogalmat (a maga sajátos értelmezésében) egész esztétikai rendszerének alapjául megtette.² A fogalom pontos meghatározására és körülírására azonban már nála sem került sor és nemcsak azért, mert De Sanctis tartózkodott a rendszeres esztétika megírásától, hanem azért is, mert a *realizmus* lényegét az erkölcsi élet szenvedélyességének bemutatásában látta, és ehhez

¹ *Saggi critici*. — Idézi BENEDETTO CROCE: *Esz­tétika. Elmélet és történet*. Bp. Rényi Károly kiadása, [1911?]. 365. Kiss Ernő fordítása.

² J. H. v. KIRCHMANN: *Aesthetik auf realistischer Grundlage*. Berlin, 1868.

olyan érzelmi attitűdöt tett meg a követelmények alapjául, amit nehezen lehetett volna tudományosan rögzíteni. „Realizmus-felfogásának” — ha szabad így nevezni — Manzoni volt a modellje: voltaképpen tehát egészen általános értelmezésről volt szó csupán.

Végeredményben ez a határozatlan és nem definiált *realizmus*-, „fogalom” maradt meg az olasz esztétikában és kritikában a későbbi évtizedek számára is. Croce esztétikája a *realizmust* sem lényegesnek sem központinak nem ismeri el, és akik az ő iskolájában nevelkedtek — vagyis az olasz esztétikusok és kritikusok közül számosan — mindmáig megmaradtak ennél az álláspontnál. De másutt sem találunk adatot semmiféle *realizmus*-központú koncepcióra. Antonio Gramsci például, aki — ahogy egy újabb tanulmány meggyőzően dokumentálta³ — lényegében túllépett a nápolyi filozófus rendszerén, fel sem veti a *realizmus* kategóriájának később oly gyakori vizsgálatát. Egyedül Balzacról írott — egyébként igen értékelő — jegyzetében ír le *egy* olyan mondatot, melyben a fogalom szerepel: előbb idézőjelben (mint Balzac sajátos irodalmi irányzatának jelzése), majd eredeti (szó-szerinti) jelentésében, mint „alkalmazott”, „megvalósított” realizmus, vagyis „tényhez-ragaszkodó” alkotói módszer (*realismo in atto*).⁴ Töredékesen maradt esztétikai tanulmányaiból azonban olyan szisztéma semmiképpen nem állítható össze, melyben a *realizmus* fogalmának (legalábbis úgy, ahogy az a *realizmus-antirealizmus* sémáiban szerepel) központi helye lenne. Ugyanezt mondhatjuk a kor másik kiemelkedő gondolkodójáról, Antonio Banfiról is. Croce-ellenes és általában az idealizmussal vitázó nagy tanulmányaiban természetesen sokszor előfordul a *valóságot* jelentő olasz szó, a *realtà*, de *realizmusról* — az általunk ismert értelemben — nem beszél.⁵

A fogalmat magát irodalomtörténész, a nemrég elhunyt Luigi Russo vezette be a XX. századi olasz szellemi életbe, egyik 1923-as kötetének előszavában (*Narratori*), s csupán az érzélgős késő-romantika ellentétét, a próza és a vers megújulásának lehetőségét értette rajta. A szó maga ettől kezdve befut ugyan bizonyos pályát, de továbbra is megmarad szinte egyénien értelmezhető fogalomnak. Feltehetően más latin eredetű nyelvekben is ez az eredeti helyzet: a *reale* (valóságos) szóból képzett *realismo* a köznapi nyelvhasználatban él, és egyszerűen nem tapad hozzá olyan filozófiai vagy művészetpolitikai értelmezés, mint másutt, ahol — így nálunk is — eredeti (szó-szerinti) tartalma ismeretlen, vagy — mint „idegen” szónak — már közvetett. Massimo Bontempelli például iskolát alapít és irányzatának a „mágikus realizmus” (*realismo magico*) elnevezést adja; talán nem is kell megjegyezni, hogy a szóhasználat megmarad a közönséges értelemnél, és semmi köze az esztétikai *realizmus*hoz.⁶ Aldo Capasso folyóiratot indít, *Realismo Lirico* címmel, és ugyancsak a legtermészetesebbet: *általában* a valósághoz való hűséget érti rajta. A példákat nyugodtan lehetne szaporítani. Leszámítva egyes írók és költők kisebb-nagyobb jelentőségű zászlibontásait, csak egyetlen jelentős mozgalom használja ezt a szót, most már a múlt század *történeti* irányzatához való rokonsá-

³ SIMONETTA PICCONE STELLA: Questioni di estetica nel pensiero di Antonio Gramsci. Il Contemporaneo, 1962. jan., 7—23.

⁴ ANTONIO GRAMSCI: Letteratura e vita nazionale. Torino, Einaudi, 1954. 126.

⁵ ANTONIO BANFI: I problemi di una estetica filosofica. A cura di Luciano Anceschi. Roma, Parenti (1961.)

⁶ BONTEMPELLI szerint a *mágikus realizmusnak* az a célja, hogy erős érzelmi felinduláson keresztül egy „másik dimenzióba” vigyen bennünket: életünk „ide vetítse ki magát” és ettől kapja törvényeit.

gát hangsúlyozva (bár ez is inkább a *naturalizmushoz*, méginkább annak olasz válfajához, a *verizmushoz* van közel, mint a francia *realista* iskolához): és ez az *új realizmus*. A negyvenes évek elején induló és a második világháború után kibontakozó dokumentarista-valóságfeltáró mozgalomnak azonban csak író-, rendező- és festő-ideológusai voltak (mint például Cesare Zavattini), hivatásos teoretikusa egy sem; és a *neo-realismo* elnevezés csupán annak — jogosan büszke — hirdetésére hivatott, hogy a megelőző időszak irrealizmusával és ál-pátoszával szemben a valóságos köznapi élet törvényei ek feltárására törekszik, a lehető legnyersebb *valóságot* akarja — az egyéniség torzításainak lehetséges kikapcsolásával — közölni. S ha *új-realizmus*, elsősorban a közben kialakult újabb módszerek (például a montázs-technika) alkalmazása miatt az. Csupán a második világháború után, lényegében az ötvenes évek elejétől terjedt el általunk is ismert *realizmus*-fogalom meghatározott jelentést hordozó használat, és csak ettől az időtől kezdve beszélhetünk e *terminus technicus* itáliai szerepléséről. Mindebben főleg az Olaszország határain kívül született marxista vagy marxista igényű esztétikai és kritikai tanulmányok megismerésének volt általában, a Lukács György korábbi életművével való találkozásnak pedig különösen nagy szerepe.

A marxista esztétika az objektív valóság (realitás) tükrözésének lehetőségéből és szükségességéből indul ki, vagyis olyan materialista alaptételből, melynek meggyökeresedéséhez az Ellenállás korszaka utáni Olaszországban különösen kedvező volt a talaj. Az olasz irodalom olyan sikerrel haladt előre — e kétségtelenül nagy jelentőségű társadalmi igény biztatására — a valóság megismerésében, hogy (elsősorban a prózában) sikerrel tudott mindmáig ellenállni az ötvenes évek második felétől erősödő különféle irracionalista és álmodern, polgári áramlatoknak. Lukács György sorra lefordított könyveinek, majd a szerző itáliai körútjának igen jelentős és igen tiszteletreméltó szerepe volt abban, hogy a marxista esztétika, melyet korábban — megfelelő ismeretek és ellen-érvek hiányában — az olasz polgári ideológia képviselői egyszerűen a „szociologizmus” alá sorolhattak, most az elismerő érdeklődés középpontjába került, és hogy a marxizmus klasszikusainak idevonatkozó tanításai — a nagy magyar gondolkodó interpretálásában — széles körben elterjedtek. A *realizmus*-fogalom — mely ebben az esetben már minőségileg különbözik minden korábbi olasz *realizmus*-(szó) használatától — ennek a folyamatnak a során lett a baloldali erők azon óhajának jelzője, hogy a művészet, ha hú akar maradni a haladásért küzdő néphez, igaz és tiszta tükröt tartson a társadalom elé: torzítás nélkül ismerhesse fel a maga valóságát benne. A szónak azt a jelentését azonban, amit például a *realizmus*-konceptió felépítője maga tulajdonít neki, a gyakorlatban továbbra sem vették át. A baloldali kritika nyelvén egyszerűen annyit jelent, hogy az igazi művészet a *realitás* tükrözője, valóság-feltáró, valóság-hű; s egy egészen rövid periódust (az ötvenes évek elejét) leszámítva, mindennek *formai* problémáit mindig is a *tartalomnak* rendelték alá. Ennek nyomán az ellentéteket ma sem a *realizmus* és a *antirealizmus* között keresik, hanem a *szocialista* és *polgári* tartalmak antagonizmusában. Mindebből az is következik, hogy a realizmus-antirealizmus *harcának* tétele — mely a személyi kultusz időszakában oly gyakran fordult elő másutt — itt nem terjedt el még csak megközelítőleg sem olyan mértékben, mint más országokban, és hogy a *realizmus* elé helyezett *kritikai* szót sem tekintették többnek, mint könnyű kézzel adományozható *egynek* a sokféle — már korábban is alkalmazott — *jelzők* közül. S noha a realizmus-antirealizmus ellentétpárja —

melyet Lukács György 1957-ben megjelent könyve is fenntart⁷ — *értékjelző*, valamint kényelmesen alkalmazható jellege miatt főleg a volt Croce-tanítványok egy részénél követőkre talált⁸, a következtetések logikája szerint ajánlott végső alternatívát („Franz Kafka vagy Thomas Mann?”) mégis szinte minden oldalról kritikák érik.

„Olasz” *realizmus*-felfogásról természetesen nem beszélhetünk. De — úgy látszik — nem tudunk számot adni még sajátosan „olasz” *marxista* vagy akár *polgári realizmus*-konceptióról sem. Itáliában ma vagy teljesen elvetik a *realizmus* elméletét (és ez ott minden esetben egyet jelent Lukács György, vagy az általa fémjelzett irányzat elméletével), vagy teljes egészében *átveszik*, vagy csak (sokszor igen lényeges) fenntartásokkal fogadják el, és ennek alapján keresik egy még alkalmasabb marxista *realizmus*-konceptió felépítésének lehetőségét. Az első állásponton kizárólag polgári ideológusok állnak, akik elkeseredett támadásokat intéznek Lukács György konceptiója (és a róla megítélt marxista esztétika) ellen, különösen azóta, hogy a fenomenológiai irányzatok hatása Olaszországban is erősebben érvényesül. Velük élesen szembenáll a teóriát *átvevők* és kutatási alapnak *elfogadók* népes tábora: az előbbiekhez neves esztéták (mint Cesare Cases) és jobbára a szocialista párt köré tömörült értelmiségiek, az utóbbihoz ugyancsak tekintélyes ideológusok (Carlo Salinari, Galvano della Volpe, Mario De Micheli) és főleg más kommunista ideológusok tartoznak. Miután pedig — a *realizmus* kérdésével kapcsolatosan — számunkra egyedül azok a nézetek lehetnek tanulságosak, melyek sem a teljes elvetés, sem a teljes átvétel alapján egy adott teória *korrekcióiból*, *kritikáiból* állnak össze (és ezek a korrekciók, illetve kritikák nem a *másik* oldalról érkeznek), a továbbiakban ezek ismertetésére szorítkozunk, annak előrebocsátásával, hogy ez a felsorolás *kizárólag* az *adott* helyzetből következik, az olasz szituációt követi. Egyedül a *különös* kategóriáján nyugvó elmélethez fűzött megjegyzésekből lehet — ha közvetve is — következtetni az itáliai *realizmus*-értelmezés néhány általános jellemzőjére: mindenekelőtt arra az igyekezetre, mely a lukácsi konceptió szélesítésére és korszerű alkalmazására törekszik, és (ha burkoltan is) annak több lényeges tételét elfogadás helyett erősen vitatja.

A legjelentősebb eszmecsere e kérdésekkel kapcsolatban 1959 januárjában zajlott le, az Olasz Kommunista Párt eleven szellemi tevékenységet folytató római Gramsci-Intézetében, *Problemi del realismo in Italia* cím alatt.⁹ A bevezető előadást Carlo Salinari, a római egyetem docense, az *Il Contemporaneo* című folyóirat főszerkesztője tartotta. Először a *realizmus* marxista igényű megfogalmazásait vizsgálta meg és Lukács György nézeteit összegezve elsősorban a *különös* felértékelése ellen emelt kifogást. Véleménye szerint hegelianus eredetű tévedés, hogy az gyakorlatilag is közbülső helyet foglalhat el az *általános* és az *egydi* között. „A valódi dialektikus mozgás — mondotta — nem három-, hanem két-pólusu: és benne a közbülső helyzet — a *különös* — az általánoshoz avagy az egyedihez, illetve az egyedihez vagy az általánoshoz

⁷ György Lukács: *Il significato attuale del realismo critico*. Torino, Einaudi, 1957.

⁸ Érdemes lenne megvizsgálni, vajon mi az oka a korábban Croce-tanítványok igen érdekes orientálódásának Lukács György elmélete felé; és hogy a *poesia—non poesia* Croce-i ellentétpárjának esztétikai *ítélkező* jellege hogyan éledt fel egyes olasz gondolkodóknál a *realizmus—antirealizmus* ellentétpárjában.

⁹ A háromnapos vitáról készült összefoglaló megjelent az *Il Contemporaneo* 1959. febr.—márc. számában.

vezet, aszerint, milyen nézőpontból szemlélik.” Éppen ezért — a különösnek mint esztétikai kategóriának a középpontba állítása helyett — a valóság tükrözésének néhány alapvető, elengedhetetlen feltételét sorolta fel inkább. Ezek mindenekelőtt a *tudatosság*, a *történetiség*, a *tipikusság* és a *pártosság*; ezekből a jegyekből tudunk következtetni a *realizmusra általában*. Salinari azonban igen nagy gondot fordított arra, hogy a *realizmus* kétféle jelentését *világosan elhatárolja* egymástól. Az *általános* realizmus-fogalmat (melyet néhányan „öröknek” szoktak mondani) semmiképpen nem kötötte egy meghatározott történeti irányzathoz vagy iskolához; sőt a magyar filozófus erre vonatkozó fejtegetéseivel szemben magát a *történeti* realista iskolát is másképpen értékelte, mert például a *naturalizmust* — mind francia, mind pedig olasz viszonylatban — védelmébe vette.¹⁰ Előadásának második részében időszerű olasz irodalmi és művészeti kérdésekkel foglalkozott: ezekben az években összegezte a kritika az *újrealizmus* irányzatának pozitív és negatív tapasztalatait.

A bevezető előadásnak érthetően ez utóbbi — és jelen beszámolóink szempontjából érdektelen — része keltette a legnagyobb vitát (például Fellini filmjeinek értékelésében); a *realizmus* kétféle kategóriájának szétválasztását és külön-elemzését azonban szinte minden résztvevő üdvözölte. Többen rámutattak ugyanakkor arra is, hogy számos megoldatlan kérdés maradt még a bevezető után is a XX. század viszonylatában, s a legsűrűbben jelentkező probléma megtárgyalására elhatározták, hogy a Gramsci-Intézet még ugyanabban az évben — ahogy az meg is történt — megrendezi az *avantgardizmus* vitáját. A *szocialista realizmus* fogalmát — mely több alkalommal előkerült — mint élő és igen összetett jelenséget vizsgálták; de észrevehetően itt is maradtak nyitott kérdések, melyek aztán a konferencia után időszak különféle egyéni tanulmányaiban jelentkeztek is.

A legérdekesebb Galvano della Volpe véleménye, mely összegezve az újabb olasz marxista esztétika ezideig legnagyobb igényű kísérletében, a *Critica del gusto* címmel megjelent terjedelmes tanulmányban található.¹¹ A messinai egyetem tanára egy történelmi materialista esztétika rendszeres kifejtésével próbálkozik itt és arra törekszik, hogy a költészet és általában a művészet társadalmi kapcsolatait a legújabb tudományos eredmények felhasználásával kimutassa. A „tisztá” (vagyis öncélú és a társadalomtól független) művészet vallóival szembeni polémiában a „formai oldaltól” kiindulva — a szemantikai vizsgálódás és gyakran a strukturalista módszerek alkalmazásának segítségével — akar eljutni tételének igazolásáig. A szöveg-magyarázatok és kifejtések esetében valóban imponáló tájékozottsággal bizonyító kísérletnek az eredménye maroknyinak látszik a kívülálló marxista szemében; a sajátos olasz helyzetben azonban — ahol a Croce-i *poesia—non poesia* elmélete kizárólag nem-társadalmi, „intuitív” alapokon állott — a könyv jelentősége igen nagy. Della Volpe azonban a „romantikus és idealista” esztétikákkal folytatott polémiájában nemcsak Crocéval, hanem Lukács Györggyel is vitázik, elsősorban az intellektualitás védelmében, a művészi megismerés jellegét és összetevőit illetően. Ugyanakkor az általános értelemben vett *realizmus*, mellett nyilatko-

¹⁰ CARLO SALINARI: Miti e coscienza del decadentismo italiano. Milano, Feltrinelli, 1960., 1962. — A „bevezetőben” a szerző egyébként megismétli a Gramsci-Intézetben elmondott referátumának néhány legfontosabb tételét. Ennek egyik gyakorlati következménye, hogy például olasz viszonylatban a XIX. század „leginkább élenjáró realiztikus művészeti kísérletének” a *verizmust* tartja (9.).

¹¹ GALVANO DELLA VOLPE: Critica del gusto. Milano, Feltrinelli, 1960.

zik, de sehol sem definiálja pontosan, mit is ért rajta; egyetlen vonatkozási pont ott nyílik az olvasó számára, ahol a szerző Bertolt Brechtet idézi és láthatóan az ő — természetesen nem tudományos igénnyel fogalmazott — meghatározását fogadja el.¹² A tanulmányhoz csatolt Függelékben végül is — miután a *fogalom* megalkotásában az *egyidejűleg* és *elválaszthatatlanul* közreműködő értelmi és érzelmi megismerés összefonódását bizonyította és az *intuitív-logikai* komplex *megismerés* alapján létrejött „művészi kép” természetét elemezte — lényegében a Brecht-i álláspontot fejleszti tovább, amikor a *realizmus* és a *szocialista realizmus* esztétikájának *alapvető* feltételül — Engels és Lenin e témába vágó megjegyzéseiből következtetve — „a költői műben szükségszerűen jelenlevő *fogalmakat* általában” tartja szükségesnek. Hiszen Balzac és Tolsztoj esetében — ahogy arra a marxizmus klasszikusai figyelmeztetnek — „saját ideológiai rokonszenveik *ellenére*” jelentkezett írásaikban a „művészi igazság” (*verità artistica*). A *verità artistica* meglétéből „különösen a forradalmár nevére méltók részére az a felmérhetetlen előny származik, hogy *jobban lehet megismerni* (és ezen a művészi, nem-tudományos úton is) a *valóságot* (*realtà*)”; a megismerés pedig „elválaszthatatlan magától a cselekvéstől”. Éppen ezért „Plehanov és Lukács hibája abban van, hogy ezt az Engels és Lenin tanításának magvát képező tényt nem ismerték fel”, például akkor, amikor Ibsen és Flaubert művére vonatkozóan igaztalan véleményüket kifejtették; mert hiszen e két író életművéből hasonlóképpen hasznos és tényleges ismeretekkel gyarapíthatjuk magunkat. Ami most már a *szocialista realizmust* a *realizmus*-tól magától megkülönbözteti, az ebből az álláspontból logikusan ered: a *szocialista realizmusban* az irányzatosság, a pártosság nyilvánvalóan és a szocializmus jegyében nyilatkozik meg.¹³

Galvano della Volpe nézeteiből az is következik, hogy nem ismeri el — különösen nem a lukácsi értelemben — a *kritikai* jelzőt a *realizmus* fogalma előtt. „Ami a metodologikus lukácsi felfogást a „kritikai realizmussal” mint a szocialista realizmus előfutárával kapcsolatosan illeti (és amelynek legnagyobb példája Thomas Mann lenne), rögtön jelezzük — írja —, hogy ez kétségeket támaszt bennünk, ha másért nem, már azon negatív történeti-irodalmi eredmények miatt is, ahová vezet: ahhoz az elégtelen értékeléshez, mely költői eredetiség tekintetében az utolsó nagy dekadens polgári elbeszélőket, Proustot, Joyce-ot, Kafkát hátrányosabb helyzetbe hozza a Mann-i művelt, de másodrangú polgári művészettel szemben (mely bizonyos értelemben zseniális epigonja csak a XIX. századi realizmusnak)”. Az olasz kommunista filozófus a fent elősoroltak műveit a polgári világ válságának tükrözése szempontjából vizsgálja, és az így nyert tapasztalatok alapján a következőket szögezi le: „Ismételjük: ahol autentikus költészet van jelen (még ha ennek feltalálásához túl is kell tenni magunkat mindenféle „tartalmi” előítéleten), ott mindig társadalmi igazság, tehát realizmus van más szóval egy történeti és társadalmi realitás *szimbolikus* — és ilyen vagy olyan módon *ítélkező* — több értelmű (poli-szenzikus) ábrázolása: realizmus, mely például épp úgy lehet Fieldingnél, Balzacnál stb. optimista és konstruktív polgári realizmus (ahogy Lukács gondolja), mint Swiftnél pesszimista-konstruktív realizmus (ahogy Brechtel együtt valljuk); Eliot, Proust, Joyce és Kafka esetében különféleképp apoka-

¹² BERTOLT BRECHT: Volkstümlichkeit und Realismus című tanulmányáról van szó, melyben az irányzatosságot, a leleplező-feltáró szándékot, a konkrétságot és az elvonatkoztatást lehetőséget hangsúlyozza. — GALVANO DELLA VOLPE i. m. 259—260.

¹³ GALVANO DELLA VOLPE i. m. 216—218.

liptikus-pesszimista realizmus, Mann-nál pedig „immanens” vagy „*hic et nunc*” szerény realizmus; végül jelentkezik mint új optimista és építő realizmus, amilyen (hiperboláival és paraboláival együtt) Majakovszkij és Brecht *szocialista* realizmusa.” Miért ne lehetne — kérdezi Galvano della Volpe — a negatív ideológiai alapokon nyugvó, misztikus és reakciós tolsztoji életműből tanuló Lenin példájára nekünk is negatív, de hasznos tapasztalatokat szerezniünk például Eliot, Proust, Joyce és Kafka írásaiból? Lukács György felesleges kérdése („Franz Kafka vagy Thomas Mann? Művésziileg érdekes dekadencia vagy igazmondó kritikai realizmus?”¹⁴) mesterkéltszétválasztásra és értékelésre nyújt csupán lehetőséget. A *kritikai realizmus* elnevezés használata éppen ezért „fölösleges és *nem szolgál megkülönböztetésül*” hiszen „az autentikus költészet mindig realiztikus (szociologikus) és így kritikai’ (vagyis, igazság lévén, nem-egyoldalú)”¹⁵.

Galvano della Volpe lényegében tehát megkerüli a problémát a *realizmus* jelentésének definiálását illetően (s ebben hű tanítványa marad az „olasz iskolának”), de igen természetes és újszerű interpretációját adja a marxizmus klasszikusai feljegyzéseinek: e nyomon elindulva valóban sokkal közelebb lehet kerülni a múlt problematikus öröksége kérdéseinek megoldásához. Ugyanannak az ismeretanyag megszerzési lehetőségét szem előtt tartó gyakorlati-forradalmári álláspontnak az egyik megfogalmazásáról van szó, amelyet Brecht például Shelley *realizmusával* kapcsolatban korábban már megjelölt.

Nem véletlenül bukkan elő Itáliában mind gyakrabban Brecht neve: a sűrű előfordulás világosan jelzi, hogy az olasz marxista álláspont a *realizmus* kérdésében lényegében az övéhez áll közelebb. A Brecht-Lukács vitának szerencsés és részletes dokumentációját egyébként egy fiatalember, Paolo Chiarini szolgáltatta, aki jelenleg Bari egyetemén a német nyelv és irodalom docense. Előbb az Európai Íróközösség folyóiratában tette közzé erre vonatkozó jegyzeteit és Brecht *Népiség és realizmus* című tanulmányát,¹⁶ majd külön könyvben részletesen is feltárta fontos ideológiai vitájuk lényegét, és még három másik figyelemre méltó megnyilatkozást is lefordított.¹⁷ E közleményeknek igen nagy szerepük volt abban, hogy az itáliai *realizmus*-vitában a kétségbevonhatatlan illetékességű német marxista író álláspontjának érveit gyümölcsöztethessék.

A *L'avanguardia e la poetica del realismo* című kötet nem fogja át ugyan azt az egész problematikát, amit ígér, de igen értékes adalékokkal járul hozzá részint az *avantgardizmus*s kapcsolatban felélénkült vitákhoz, részint egyetlen konkrét eset tudományos ismertetésével bevezet a *realizmus* „szűkebb” és „tágabb” értelmezésének történetébe. A *művész* és a *teoretikus* párbeszédének részletes ismertetését mellőzve¹⁸ inkább Chiarini azon meglátását idézzük, melyben

¹⁴ LUKÁCS GYÖRGY i. m. 98.

¹⁵ „La poesia autentica è sempre verità realistica (sociologica) e quindi è anche 'critica' (cioè non-unilaterale, essendo verità).” — GALVANO DELLA VOLPE i. m. 260—263.

¹⁶ L'Europa letteraria, 1960. 1. 26—35. PAOLO CHIARINI: Brecht e una sua domanda a Lukács; BRECHT: Popolarità e realismo.

¹⁷ PAOLO CHIARINI: L'avanguardia e la poetica del realismo. Bari, Laterza, 1961. (Biblioteca di cultura moderna.) — A kötet függelékében található BRECHT-tanulmányok: Volkstümlichkeit und Realismus. Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise. Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles. Aufsätze zur Theaterpraxis. — Az utóbbi kettő egyébként külön is megjelent már az Il Contemporaneo (1957), illetve az Arena (1955) című folyóiratokban.

¹⁸ Erre vonatkozóan ld. a könyv magyar ismertetését: A korszerűség és a realizmus kérdéseiről. VF., 1962. 2. 245—249.

— megkísérelvén az ellentétek gyökereit megkeresni — arra a megállapításra jut, hogy miután Lukács György az *avantgardizmust* a totalitás-igény alapjáról teljes egészében visszautasítja (hiszen hamis problémák hamis felvetését találja benne csak), sok igazsága mellett fennáll az a veszély (s itt valószínűleg a *realizmus-antirealizmus* ellentétének mesterkélt felállítására gondol), hogy felfogása valamiféle *manicheus* művészet-szemléletbe torkollik. Ez pedig köztudottan a jó és a rossz szellem elvének örök harcát véli felfedezni a világban. Az olasz szerző szerint a Lukács által ajánlott *realizmus*-konceptió bizonytalansága akkor válik nyilvánvalóvá, amikor Brechtet absztrakt formalizmussal vádolja, és ezzel elsősorban önmagáról árulja el, hogy sok tekintetben még a múlt századi művészethez kötődik.

Vázlatos szemléket néhány — és a legkevésbé sem mesterkélt teóriákkal alátámasztott — olyan megfigyeléssel zárhatjuk, hogy Olaszországban a lukácsi *realizmus*-konceptióval kapcsolatban az utóbbi egy-másfél évtizedben fejlődött ki a vita; ami azonban magát a *realizmust* illeti, annak jellegével, definiálásával, történeti és ideológiai boncolásával az olasz szellemi élet *külön* nem foglalkozik. És valószínűleg azért nem, mert magát a szót a maga nyers jelentésében, minden filozófiai „felhang” nélkül használja, és a valóságot hűen tükröző, feltáró művészet kritériumait nem a *realizmus-antirealizmus* koordináta-rendszerén belül keresi, hanem a szocialista és polgári művészet *reális* (és fő) ellentétével számol, s a *szocialista realizmust* a marxista kritika inkább ilyen pozícióból támogatja. A nemzetközi méretekben, és a marxizmus esztétikáját a polgári világban szinte egyedül képviselő lukácsi teóriáról folyó vitába ezek szerint mindig a *valóságos* problémák és a *művek* oldaláról szól bele és óvakodik attól, hogy magáévá tegyen bármiféle olyan konstrukciót, ami (például formai premisszákat miatt) megakadályozhatná a *konkrét*, mindig a történeti-társadalmi *valóság* és a mű *egésze* konfrontálásából kiinduló *gyakorlati* vizsgálatot. Azt nem állíthatnánk, hogy ez a praxis mindenben megfelel a miénknek: a magyar esztétikai élet igen sok ponton elhatárolódik az olasztól. A különbségek vizsgálata — bármennyire is több érdekes tanulsággal kecsegtet — messzire vezetne, és mindenekelőtt annak alapos megvizsgálását követelné, hogy vajjon ez a nagyobb konstrukciótól való idegenkedés, az első pillantásra empiristának tűnő gyakorlat mennyiben jelent maga is általános teóriát, s hogy ennek milyen kapcsolatai vannak a marxista esztétika alapelveivel. Feltétlenül számolnunk kell a más történelmi előzmények és minőségileg más társadalmi helyzet követelményeivel is, természetesen anélkül, hogy ezzel az elméleti kérdések nemzetközileg levonható tanulságainak lehetőségét tagadnánk. Az olasz kommunisták által vezetett marxista kritika — ahogy a mindennapi élet figyelemreméltó eredményei mutatják — határozottan és céltudatosan a társadalmi aktivitást helyezi előtérbe. „Mindent összegezve, a gyakorlat filozófiájából kiinduló irodalomkritikus típusát De Sanctis és nem Croce vagy bárki más (legkevésbé Carducci) jelenti nekünk: mert az irodalomkritikának az új kultúráért, vagyis az új humanizmusért folyó harcát, az erkölcs az érzelmek és a világnézetek kritikáját kell össze-ötöveznie, mégpedig szenvedélyes hevületben (akár a szarkazmus formáiban is) az esztétikai vagy tisztán művészi kritikával”¹⁹ — írta — és úgy látszik, az egész XX. századi olasz marxista műbírálat nevében — Antonio Gramsci.

¹⁹ ANTONIO GRAMSCI: Arte e lotta per una nuova civiltà. Letteratura e vita nazionale, i. m. 7.

A REALIZMUS FOGALMA

I.

Dokumentumaink első csoportja a szovjet irodalomtudomány realizmus-fogalmának alakulására vonatkozik, és a közölt cikk kiegészítésének tekinthető. A régi szovjet irodalmi lexikon címszavának beosztása és a szövegrész első fele, amelyet itt adunk, történeti értékű. Tyimofejev irodalomelméletének új, átdolgozott kiadásából vettük a második szemelvényt; ez a közelmúlt vitáit is összefoglalja, a szerző egyéni véleményét is tükrözi, egyben azonban — főiskolai tankönyv lévén — több is személyes véleménynél. Ehrenburg felszólalása a leningrádi író-találkozón hangzott el (ennek témája „a regény válsága” volt), s egyik szélsőségét képviseli a szovjet álláspontoknak; a másikat a vele is vitatkozó Szucsokov fogalmazta meg a *Litjeraturnaja Gazeta* egyik olvasójának kérdésére írott válaszcikkében. E két utolsó szövegünk szemléletesen egészíti ki az előző, elméleti-elvi jellegű fejtegetéseket.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ, IX., т.,

Москва, 1935. 548—551.

Realizmus. A címszó teljes beosztása a következő: I. *A realizmus általános jellege.* II. *A realizmus szakaszai.* a) Realizmus a kapitalizmus előtti társadalom irodalmában. b) Polgári realizmus Nyugatban. c) Polgári-nemesi realizmus Oroszországban. d) Forradalmi-demokratikus realizmus. e) Proletár realizmus. Az alábbi szöveg az I. *A realizmus általános jellege* első — 548—551. hasábon olvasható — része.

A realizmus — az irodalomban és a művészetben — olyan irányzat, amely a valóság ábrázolására törekszik.

1. *A realizmus általános jellege.* A realizmus szembehelyezkedik egyrészt azokkal az irányzatokkal, amelyekben a tartalom alárendelt az önmagukban jelentős formális gényekkel szemben (a relatíve formális tradíció, az abszolút szépség kánonjai, a formális elmésségre, „újítság”-ra való törekvés); másrészt azokkal az irányzatokkal, amelyek az anyagot nem a valóságból, hanem a fantázia világából veszik, bármilyen eredetűek is legyenek e fantázia képei s azokkal, amelyek a reális valóság alakjaiban a „végső” misztikus vagy idealista realitást keresik. A realizmus kizárja a művészetnek szabad „alkotó” játékként való megközelítését, és feltételezi a világ reális voltának és megismerhetőségének elismerését. A realizmus az az irányzat a művészetben, amelyben a művészetnek mint a megismerési tevékenység különös formájának a természete a legvilágosabban fejeződik ki. Általában és egészében a realizmus a materializmusnak a művészeti párja. De a szépirodalomnak az emberrel és az emberi társadalommal van dolga, azaz a szférával, amelyiket a materialista szemlélet következetesen csak a forradalmi kommunizmus álláspontjáról sajátít el. Ezért a proletár előtti (nem proletár) realizmusnak materialista természete jelentős mértékben öntudatlan marad. A polgári realizmus saját filozófiai indokolását lépten-nyomon megtalálja nemcsak a mechanikus materializmusban, hanem a legkülönbözőbb rendszerekben, „a szegyenlő,

materializmus" különböző formáitól a vitalizmusig és az objektív idealizmusig. Csak az a filozófia, amelyik tagadja a külvilág megismerhetőségét vagy realitását, zárja ki a realista elvet.

Az összes irányzatok közül a realizmus az egyetlen, amely a marxizmus—leninizmus számára teljes egészében elfogadható. A saját érdekeit felismerő proletariátus művészete csak realista lehet. Azonban a tudományos kommunizmus kialakulása előtt az emberiség nem volt képes megérteni a valóságot materialista módon „a maga forradalmi fejlődésében”; ugyanígy a régebbi irodalmi alkotásokban a realizmus sem játszhatott olyan rendkívüli szerepet. A létező valóság ábrázolása mellett a régebbi szépirodalom tartalmaz többé-kevésbé fantasztikus, utópikus, voluntarista elképzeléseket, amelyek a jobb világról szóló álmokat tükrözik. Ezek az elképzelések annak az irodalmi örökségnek elidegeníthetetlen részét képezik, amelyet a proletariátus és a szocialista emberiség elfogadott. Mindennek ellenére, ezen örökség legértékesebb része az, amelyet áthatott a realista elv, mert ennek a szerepe a legnagyobb a megismerésben.

Bizonyos mértékig minden szépirodalom rendelkezik a realizmus elemeivel, amennyiben a valóság, a társadalmi viszonyok világa alkotja egyetlen anyagát. Az irodalmi alak, amelyik teljesen elszakadt a valóságtól, elképzelhetetlen, az olyan alak, amelyik bizonyos határon túl torzítva a valóságot, elveszti hatóerejét. A valóság tükrözésének szükséges elemei azonban alá is rendelhetők bizonyos feladatoknak, és annyira stilizálhatók a feladatoknak megfelelően, hogy a mű elveszti minden realista jellegét. Csak azok a művek nevezhetők realistának, amelyekben a valóság ábrázolásának az elve uralkodik. Ez az elv lehet spontán (naív) vagy tudatos. Általában és egészében azt lehet mondani, hogy a spontán realizmus jellemző az osztályok előtti és kapitalizmus előtti társadalmak alkotására, amennyiben az alkotás nem rabja tételes vallási világnézetnek, vagy nem ejti foglyul bizonyos stilizáló tradíció. A realizmus, mint a tudományos világnézet útítársa, csak a polgári kultúra fejlődésének meghatározott szakaszán jön létre.

Mint hogy azonban a polgári társadalomtudomány vagy önkényes, a valóságra ráérszakolt eszmét követ vezérfonalként, vagy a földhözragadt empirizmus mocsarában marad, vagy pedig a természettudományban kidolgozott elméleteket igyekszik kiterjeszteni az emberi történelmre, ezért a polgári realizmust nem lehet teljes egészében a tudományos világnézet jelentkezéseként felfogni. A tudományos és a művészi gondolkodás közti szakadás, amely először a romantika korában éleződött ki, egyáltalán nem szűnik meg, csak elkenődik abban a korban, amelyben a polgári művészetben a realizmus uralkodik. A polgári társadalomtudomány korlátozott jellege oda vezet, hogy a kapitalizmus korában a társadalmi-történeti valóság megismerésének művészi útjai rendszerint sokkal hatásosabbnak bizonyulnak, mint a „tudományosok”. A művésznak éleslátása és realista becsületessége segít abban, hogy helyesebben és mélyebben mutassa meg a reális valóságot, mint a valóságot eltorzító polgári tudományos elméletek. Ebben a vonatkozásban általánosan ismert Marx értékelése Balzacról, aki kora kapitalista társadalmának híbb képét adta, mint „az összes közgazdászok együttléve”. Hasonló a helyzet Oroszországban, ahol Szesztrinnről nem is szólva, a polgári-nemesi realisták (Turgenyev, Goncsarov, Osztrovszkij stb.) a jobbágyi társadalom felbomlásának igazabb és mélyebb képét adták, mint a polgárság és a nemesség bármelyik „tudományos” írója. Csak a proletár és szocialista kultúra szünteti meg valójában ezt az ellentmondást, de nem úgy, hogy a művészetet valamely külön tudomány alá rendeli, hanem úgy, hogy a marxizmus—leninizmus, a világ forradalmi átalakításának világnézete, az egyetlen teljesen következetes tudományos világnézet áthatja az egész emberiség öntudatát.

Ezért csak a szocialista realizmus a szó teljes értelmében vehető realizmus, azért, mert csak a szocialista realizmus vezet a valóság olyan megismeréséhez, amikor a művészi megismerés különös módszerei nem kerülnek összeütközésbe a tudomány logikai módszereivel, hanem, éppen ellenkezőleg, új erőt merítenek azokból. A tudományos és művészi megismerés közti ellentmondás ilyen megszüntetése csak azért lehetséges, mert a marxista-leninista tudomány dialektikus. Számára az igazság „mindig konkrét”. A realista művészi kép nem más, mint a forradalmi-tudományos történeti (politikai) általánosítás természetes fejlődése, természetes konkretizálása. A polgári társadalomtudomány képtelen segíteni a realista művésznak a társadalmi-történeti valóság megértésében, azzal szembeállítja a saját metafizikus és mechanikus absztrakcióit, tudománytalannak minősítve a művészi megismerés konkretizáló módszerét. A forradalmi marxista-leninista tudomány utat nyit a művésznak a valóságnak a maga forradalmi fejlődésében való, igazi tudományos megismeréséhez, ugyanakkor a művész módszerét nem ellentmondásosnak, hanem a „gyakorlati materializmus” forradalmi-tudományos általánosításait konkrétan kiegészítőnek tartja. A *szocialista realizmusban* (l. ott) a művészi kép hatásos eszközzé

válík a világ átalakításában, amely végső soron a forradalmi osztály és párt irányítása alatt megy végbe.

A realizmus két mozzanatot foglal magában: először, egy bizonyos társadalom és kor külső vonásainak ábrázolását a konkrétumnak olyan fokán, amely a valóság benyomását („illuzióját”) adja; másodsor, a társadalmi erők valóságos történeti tartalmának, lényegének és értelmének igen mély feltárását olyan képi általánosítások segítségével, amelyek a jelenségek mélyére hatolnak. Engels a Margaret Harknesshez írott ismert levelében így fogalmazza meg ezt a két mozzanatot: „A realizmus az én nézetem szerint . . .”

(Fordította : Bartha Antalné)

Л. И. ТИМОФЕЕВ: ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва, 1963. Учпедгиз 83—92.

A művészeti módszer (a továbbiakban az egyszerűség kedvéért röviden „módszer”-nek fogjuk nevezni) — fogalom, amely már nincs kapcsolatban a mű konkrét történeti sajátosságaival, hanem csak azt az elvet veszi tekintetbe, amely szerint az író a valóság jelenségeit kiválasztja és értékeli.¹ Ebben az értelemben beszélnek realizmusról mint módszerről, amely jellemző például Shakespeare-ra és Puskinra, L. Tolsztojra és Flaubert-ra, Csehovra és a mai írókra stb. Ennyire széles tartalmú lehet a romantika, is mint művészeti módszer, amellyel kapcsolatba hozható mind Zsukovszkij, mind Hugo, mind Lermontov, mind a fiatal Gorkij, mind pedig egyes kortárs írók (Green Pausztovszkij és mások). Meg kell jegyezni, hogy a módszernek ez a fogalma, amely kritikánkban szelvében el van terjedve, túl van az irodalmi mű történeti megközelítésének határain, amelyből mi kiindulunk. Számunkra világos, hogy az élet képszerű visszatükrözése mindenekelőtt a konkrét irodalmi műben nyilatkozik meg, amely minden oldalával közvetlenül összefügg azzal a reális történeti helyzettel, amely őt életre hívta. Számunkra ugyancsak világos, hogy az egy íróhoz tartozó művek sorát megint csak történetileg meghatározza az ő világnézete, élettapasztalata, történeti környezete, korának osztályharca stb. Magától értetődik végül az is, hogy azok az írók, akik társadalmi helyzetüknél, világnézetüknél, a társadalmi harcban való részvételüknél fogva közel állnak egymáshoz, belsőleg egységes és történetileg meghatározott irodalmi áramlatot képeznek, amely gyakran úgy is lép fel, mint kialakult irodalmi iskola vagy csoport, amely irodalmi manifesztumokat, deklarációkat bocsát ki stb. Mindezek a fogalmak — az irodalmi mű, az író stílusa, az irodalmi áramlat — szigorúan történetileg feltételezettek.

Amikor a művészeti módszer fogalmához fordulunk, meg vagyunk fosztva annak a lehetőségétől, hogy történeti érvet találjunk arra, hogy megvilágítsuk mondjuk Shakespeare és L. Tolsztoj műve realista sajátosságainak azonosságát. Ekkor nem objektív-történeti szemszögből közelítjük egymáshoz ezeket az írókat, hanem a valósághoz való szubjektív viszonyuk egyezéséből kiindulva, abból, hogy hasonlóan egymáshoz az élet jelenségei kiválasztásának, értékelésének és ábrázolásának a módszerében (mind-egyik a maga kora határai között).² Természetesen ha az írókat művészeti módszerük

¹ L. TAMASIN: A realista művészeti módszer fogalmáról c. cikkében (megjelent a Voproszi esztjietiki c. gyűjteményben, M., 1958. Izd. Iszkuszsztvo, 310—311.), megvizsgálva a módszer fogalmi meghatározásának az utóbbi időben megjelent munkákban előforduló egész sorát, helyesen állapítja meg, hogy „a művészeti módszert manapság úgy szokás meghatározni, mint az ábrázolt jelenségek megközelítésének módját, mint újjáratremítésünknek a művészeti alkotásban alkalmazott elvét. A módszernek az utóbbi időben megjelent esztétikai és művészettörténeti munkákban előforduló tudományos meghatározásai e felfogás módosítására utalnak. Hasonló meghatározások rendkívül szétfolyóak mindenekelőtt az olyan fogalmak homályossága folytán, mint „eljárás”, „elvek” stb., mert ezeket a legkülönbözőbb értelemben lehet felfogni”. (310—311.)

² Meg kell jegyezni ezzel kapcsolatban, hogy a módszerük alapján egymáshoz közelálló írók távolról sem mindig vannak tudatában azonosságuknak. Így LEV TOLSZTOJ Shakespeare-ről és a drámáról szóló cikkében azt mondta, hogy „Shakespeare művei nem felelnek meg semmiféle művészet követelményeinek” és hogy „mennél hamarabb megszabadulnak az emberek Shakespeare hamis dicsőítésétől, annál jobb lesz.” (LEV TOLSZTOJ: Polnoje szobranijje szocsinyenyij, 35. köt. 258. és 272.)

alapján hasonlítottuk össze egymással, annak ilyen széles értelmében, kénytelenek vagyunk teljesen elvonatkoztatni műveik konkrét sajátosságától és csak a legáltalánosabb művészi sajátosságaik alapján hasonlítani össze őket egymással. Ezért, a realizmus és romantika fogalmának bármilyen széles körű is az elterjedtsége, ezeket mindeddig nem sikerült valamennyire is pontosan meghatározni és történetileg konkretizálni.

Igy, például, az 1957-ben a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Világirodalmi Intézetében a realizmusról kialakult viták, a vita résztvevői egyikének szavaival élve, meghatároztak „legalább három alapvető szempontot a realizmussal kapcsolatban:

1. A realizmusnak mint a valódi művészet eredeti ismertetőjelének értelmezése, és ennek megfelelően a művészet történetének mint a realizmus különböző formái kialakulása és konkretizációja történetének értelmezése.

2. A realizmusnak mint a XIX. század második-harmadik negyedében fellépő tudatos alkotói módszernek értelmezése.

3. A realizmusnak mint minőségileg sajátos szemlélettipusnak (képszerű gondolkodásnak) felfogása, amely a reneszánsz korában alakult ki.”³

Ilyenformán a realizmus fogalmának mint művészeti módszernek értelmezése még nem sikerült kielégítően. Nagyon elvontaknak mutatkoznak a realizmus mint alkotói módszer fogalmának konkretizálására vonatkozó kísérletek is, hogy milyen elvek vezetik a realista írókat a valóság jelenségeinek kiválogatásában és közlésében. Így Sz. Petrov a realizmusnak három alapvető vonását jelöli meg:

1. Egyetemesség az emberábrázolásban.

2. Társadalmi és lélektani meghatározottság (determinizmus).

3. Az élet történeti szempontú vizsgálata.⁴

Amint látható, ezek a meghatározások annyira általánosak, hogy tulajdonképpen csak érintik az író tevékenységének általános ideológiai alapját, amely lényegét tekintve nincs feltétlenül kapcsolatban művészeti munkásságával. A történésznek vagy a pszichológusnak éppen így kell megközelítenie az élet ábrázolását, az ember ábrázolásában a történeti szemponttól, a társadalmi és pszichológiai determinizmustól és az egyetemességtől (vagyis a sokoldalúságtól) vezéreltetve. Másrészt — és ez a fődolog — nem lehet meghatározni, hogy a művészet történetének melyik pillanatától kezdve jelennek meg azok a vonások, amelyek éppen a realizmusra jellemzők. Hiszen a franciaországi Laussel helység mészköttábláin három nőalak, egy szarvas és egy kopjaveető férfi alakja látható.⁵ Ezek az alakok természetesen rendkívül kezdetlegesek, de mégis az egész embert ábrázolják, különböző oldalokról bemutatva. Vadászik, kezében kopja stb. Sz. Zamjatinyn ezek az ábrázolásokat egységes kompozícióként értékeli. „Lausselben — mondja — egy három nő által végrehajtott mágikus szertartás jelenetét látjuk, amely a vadászat tárgyának birtoklására irányul (jelen esetben a nőstényszarvasra) és a férfit, akire a vadászat műveletének tényleges szerepe hárul.”⁶ Ha elfogadjuk meggyőző érvelését, itt van előttünk, még ha a legkezdetlegesebb formákban is, az univerzalitás, természetesen az emberi fejlődés adott időszakának határai között (vadászat, mágia, a nők és férfiak különböző tevékenységei, használati eszközök: kürt, kopja stb.) és a kétségtelen történetiség az adott életkörülmények újrateemtésének gondolatában és a meghatározottság is, vagyis jelen esetben a nők és a férfi ábrázolásának, mondhatnánk, a termelésben, vagyis az ősember vadászatában elfoglalt helye által meghatározott viszonya.

A realizmusnak Sz. Petrov által adott e meghatározása annyira általánosnak bizonyul, hogy egymástól teljesen különböző jelenségeket ölel fel a paleolittól napjainkig.

Jellemző V. Zsirmunszkij felszólalása a már említett realizmus-vitán:

„Shakespeare, Cervantes, Rabelais, e nagy realisták, természetesen nemes elődök, és kellemes hangoztatni, hogy ők a mi elődeink. De én azért nem vonom kétségbe és nem is helyeslem teljesen a nyugati reakciós kritikának azt a tendenciáját, hogy a reneszánsz korának nagy szellemeit mint antirealistákat veszi vizsgálat alá. Én csak azt gondolom, hogy realisták ők a „valóság-hűség” mértéke szerint, de nem Balzac vagy Lev Tolsztoj módján, hogy az ő realizmusuk tágabb értelmű realizmus, minőségileg

³ Voproszi lityeraturi, 1957. 6., 57. (V. Razumnij felszólalása.)

⁴ Sz. PETROV: A realizmusról mint művészeti módszerről. Voproszi lityeraturi, 1957. 2.

⁵ P. JEFIMENKO: Az őstársadalom, Kijev, 1953. 389.

⁶ Paleolit a Szovjetunióban, 1935. (Sz. ZAMJATNYIN: Ásatások Gagarin faluban, 65—76.)

különböző a XIX. század klasszikus realizmusától, vagyis a tulajdonképpeni realizmustól.⁷

Amint látjuk, a realizmusról vallott felfogás tág volta sugalmazza azt a törekvést, hogy különböző realizmusokról beszéljünk: „a tágabb értelmű realizmusról”, „a tulajdonképpeni realizmusról” stb. Ez a realista módszer fogalmának még nagyobb bonyolultságához vezet.

V. Razumnij ugyanezen a vitán egy másféle, a Sz. Petrovétól eltérő felfogást fejtett ki. Ő a realizmus következő ismérveit sorolja fel:

1. A valóságra való törekvés (beállítottság).
2. Az ideál valódisága.
3. A kép illuziómentes érzékelése.⁸

E meghatározás közelebb jut a művészeti alkotáshoz, mint Sz. Petrov meghatározása. Azonban ennek a hibája megint csak szokatlan tágasságában rejlik. Hiszen miért ne állapíthatnánk meg a laussel-i ábrázolásokban a valóságra való törekvést (a szarvas ábrázolása) és az ideál valódiságát (szerencsés vadászat) stb.? L. Tamasin fentebb említett munkájában arra a következtetésre jut, hogy „a primitív művészetet a realista művészethez kell sorolni.”⁹

E módszer fogalmának — és magának a realizmusnak — sebezhető oldala éppen abban van, hogy e fogalom nem történeti, és ebből kifolyólag túlságosan általános jellegű.

Ja. Elszberg arra a következtetésre jutott, hogy „a realizmus tudományos meghatározása csakis a realista irodalom legnagyobb képviselői munkásságának elméletileg kifinomított tanulmányozása eredményeként jöhet létre, eme irodalom különböző fejlődési fokozatait nyomon követve, e művészeti jelenségek minden történeti és művészeti konkrétságában és utánozhatatlanságában.”¹⁰

És ugyanez a szerző, ugyanennek a problémának szentelt legutóbbi munkájában, a realizmusról folyó vita eredményeit kifejtve, nem jutott el e kérdés pontosabb és teljesebb meghatározásához.¹¹

Ezt az álláspontot bírálva, L. Tamasin helyesen veti fel a kérdést: „De hogyan lehetséges tanulmányozni a nagy realisták munkásságát, ha nem határoztuk meg, hogy mi is általában a realizmus; ha még nem vagyunk birtokában a realizmus akár csak egy „átmeneti”, megközelítő meghatározásának sem, amely e fogalom lényegét megragadná? Hiszen akkor nem lehet tudni, hogy kiket kell a realistákhoz sorolni. Teljesen világos, hogy minden vita arról, hogy mi tartozik a realizmus fogalma alá, melyek a határai stb., értelmetlenné válik, ha a realizmus fogalma nincs alárendelve egy másik, általánosabb, szélesebb fogalomnak, vagyis nincs adva a meghatározása, ha nincs szigorúan körülírva és tisztázva.”¹²

Ilyenfórmán azok a törekvések, hogy e módszer (jelen esetben a realista módszer) fogalmát széles síkon értelmezzék, felölve a legkülönbözőbb történeti korszakok művészeti jelenségeit, feleslegesen összegező megfogalmazásokhoz vezetnek.

Másrészről meg kell kísérelnünk valamennyire történetileg meghatározni a realizmus fogalmát, hogy ezáltal elkerülhetetlenül közeledjünk egyre szűkebb elhatárlásának nélkülözhetetlenségéhez. Innen származik az a tendencia, hogy a „tulajdonképpeni realizmus”-ról beszéljünk, vagyis a XIX. századtól kezdődő realizmusról. Azonban, tulajdonképpen a realizmus fogalma már a XIX. században is rendkívül tágak mutatkozik, amennyiben itt is igen lényeges eltérésekkel találkozunk azoknak az íróknak a művében is, akiket mi egy egységes, mindnyájuk számára közös művészeti módszer képviselőiként tartunk nyilván. Jellemzőek ebben a vonatkozásban Lev Tolsztoj Puskinnal kapcsolatos szavai. Ezt írta: „Elovasztam A kapitány leányát és, óh jaj! be kell ismernem, hogy most már Puskin prózája is öreg — nem a stílusa, hanem a felépítésmódja miatt. Ma igazában — az új irányzat szerint az érzelmek elemzése iránti érdeklődés helyettesíti maguk az események iránti érdeklődést. Puskin elbeszélései valamilyen mértéken.”¹³

⁷ Voproszi literaturi, 1957. 6. 54.

⁸ L.: uo. 62.

⁹ Voproszi esztyetiki, M. 1958, 322.

¹⁰ JA. ELSZBERG: „A realizmus tanulmányozásának vitás kérdései a kritikai hagyaték problémájával kapcsolatban”, kéziratban, M. 1957., 5.

¹¹ L.: JA. ELSZBERG: A realizmus problémái és az irodalomtudomány feladatai. Voproszi literaturi, 1958, 4—5.

¹² Voproszi esztyetiki, M. 1958. 299—300.

¹³ L. TOLSZTOJ: Polnoje szobranijje szocsinyenyij, 46. köt. Goszlitzdat, M. 1934, 187—189.

Másrészről, L. Tolsztoj Csehov dramaturgiáját is támadta: „Őn tudja — mondta neki —, hogy nem bírom elviselni Shakespeare-t, de az ön darabjai még rosszabbak.”¹⁴

Ilyenformán, még a XIX. század határai között is felmerült annak a szüksége, hogy különböző realizmusokról beszéljünk. Persze a dolog lényege nem abban áll, hogy a realizmus mint művészeti módszer továbbfejlődik és Lev Tolsztoj a realizmusnak későbbi, Puskinhoz viszonyítva jóval magasabb fejlődési típusú képviselője. Mind Puskin, mind Lev Tolsztoj munkássága teljes mértékben feleletet ad azokra az alapvető történeti kérdésekre, amelyeket mindegyiküknek feltett a saját kora, és megtalálja azokat a művészi formákat, amelyek megfelelnek történeti tartalmának. Létezik, létrejött Puskin realizmusa, Tolsztoj realizmusa, Csehov realizmusa, és ezek mindegyike kitűnt a maga jellegzetes sajátosságaival. Mindegyikük történeti, mondhatni egyenlő mértékben. És Lev Tolsztoj Puskinnál és Csehovnál éppen azt nem értette, ami nem felelt meg az ő munkássága konkrét tartalmának, azoknak a feladatoknak, amelyeket ő tűzött maga elé.

Ilyenformán, konkretizálva a realizmus fogalmát, lényegében kénytelenek vagyunk a fogalom szükségszerű differenciálásának útjára lépni, amely elvezet bennünket a minden egyes nagy művész művében jelentkező egyéni realizmusig. Ha pedig a fogalom integrációjának útján haladunk és megpróbáljuk meghatározni a leginkább közös, leginkább állandóan előforduló sajátosságait, olyan elvont meghatározásaihoz jutunk el, amelyeket végeredményben legegyszerűbb megjelenési formájukban felfedezhetünk a kezdetleges művészet alkotásaiban is.

Könnyű megfigyelni, hogy a közös meghatározások kutatása feltételezi, mindenekelőtt, az író művének közvetlen tartalmától való elvonatkoztatást. Nem érdekel már bennünket az általuk ábrázolt jellemeknek és eseményeknek a konkrét köre.

A módszer általános meghatározásának kutatása kizárja az író művének eszmei tartalma iránti érdeklődést is. Ha egyenlő mértékben a realisták közé soroljuk Dickenst, Lev Tolsztojt és Flaubert-t és másokat, ebben az esetben, természetesen, már nem beszélhetünk az ő eszmei azonosságuk kérdéséről. A realizmus minde képviselői teljességgel különbözőnek világnézetük konkrét tartalma tekintetében.

Ilyenformán, a realizmus meghatározása (és hasonlóképpen a romantikának mint általános művészeti módszernek a meghatározása is) kizárólag a művészet ama objektíven történeti tartalmának egyezésén alapul, amely benne közvetlen és eszmei tartalmának sajátosságától függetlenül nyilvánul meg, amint erről már fentebb beszéltünk.

Más szavakkal, a művészeti alkotásokban a művészi módszerük alapján meg nyilvánuló hasonlóság tágabb értelemben véve azon alapszik, hogy bennük a művészet általános törvényszerűségei nyilvánulnak meg. Ha olyan műveket hasonlítunk össze egymással, amelyek világnézet, társadalmi helyzet, élményanyag szempontjából egymáshoz közel álló írók alkotásai, természetesen igen könnyen állapíthatunk meg közös vonásokat műveikben — a jellemek és témák rokonságát, eszmei állásfoglalásuk hasonlóságát. De műveikben vannak közös vonások azért is, mivel bennük az élet képszerű ábrázolása jelenik meg, amely teljes egészében a művészet sajátossága. A művészeti módszer fogalma ebben a tág értelemben, amelyet általában adnak neki, magában foglalja a művészetnek ezeket az általános vonásait is. És azt ezektől feltétlenül el kell határolni.

Fentebb már beszéltünk arról, hogy az élet képszerű visszatükrözésének legjellegzetesebb vonása az, hogy a művész kifejezi a valóságról alkotott képzetait, újjá-teremtve egyik vagy másik őt érdeklő jelenségnek konkrét életszerű sajátosságait. A művészi alkotásban számunkra mindig elválaszthatatlanul össze vannak keveredve mind magának a valóságnak konkrét reális vonásai, mind pedig a művész ezekhez való viszonya. A művészi alkotás közvetlen tartalmán kívül, amely újjáteremti az élet őt érdeklő oldalainak élő képét, nem idéződhet fel bármilyen kis mértékben is világosan művének eszmei tartalma is. Belinszkij annak idején ezt írta: „A költészet, mondhatni, kétféleképpen öleli át és reprodukálja az élet jelenségeit. Ez a kétféle eljárás ellentétes egymással, noha egy célhoz vezetnek. A költő vagy saját elképzelése szerint teremti újra az életet, ami a dolgokkal kapcsolatos nézetétől, ahhoz a világhoz, korhoz és néphez való viszonyától függ, amelyben él, vagy pedig a maga egész meztelenségében és valóságában reprodukálja, hű marad a valóság minden egyes részletéhez, színéhez és árnyalatához. Ezért a költészetet úgyszólván két részre oszthatjuk: *idealista* és *realista* irányzatokra.”¹⁵

¹⁴ Lev Tolsztoj a művészetről és az irodalomról, M. 1958. 2. köt. 145.

¹⁵ V. G. BELINSZKIJ: Válogatott esztétikai tanulmányok. Bp. 1950. 40.

Belinszkijnek ezekben a megfontolásaiban, amelyek a XIX. század első felének konkrét irodalomtörténeti viszonyaihoz kapcsolódnak, amikor az irodalomban rendkívül átütően érvényesült két irányzat, amelyeket Belinszkij idealistának és realistának nevezett, igen fontos számunkra az ő felfogásának általános elméleti jellege — nevezetesen az, hogy a valóság művészi újjáteremtésének és gyökeres átalakításának ellentétes módszerei ellenére mindkét eljárás „egy célhoz vezet”, vagyis semmiképpen sem zárja ki egyik a másikat. A célnak ez az egysége összefügg mindenekelőtt a valóság művészi visszatükrözésének azokkal az igen fontos módszereivel, amelyekről már beszéltünk. Elvben a valóságnak a műalkotásban történő minden egyes újjáteremtése magával hozza annak átalakítását is. És fordítva, minden egyes átalakítás szükségszerűen összekapcsolódik a valóságnak ezzel vagy azzal az újjáteremtésével, amely nélkül nem valószínű, hogy a valóság képszerű tükrözése (az újjáteremtésről beszélve, amint már mondtuk, az emberi élet külső és lelki képeit vesszük figyelembe). A művészet történeti fejlődésének folyamatában az újjáteremtő és az átalakító tényezőnek a kölcsönös viszonya rendkívül változatosan mutatkozik meg. Igen tanulságos ebben az összefüggésben Fr. Engels megjegyzése az utópistákról: „Az utópisták — mondja ő — azért voltak utópisták, mivel nem lehettek mások abban a korszakban, amikor a kapitalista termelés még nagyon gyengén volt kifejlődve. Kénytelenek voltak az új társadalom elemeit a saját fejükből megalkotni, mivel ezek az elemek még nem rajzolódtak ki mindenki számára világosan magának a régi társadalomnak a mélyén; az új társadalom tervének felvázolása közben kénytelenek voltak az értelemre szorítkozni, mivel még nem hívatkozhattak a velük egykorú történelemre.”¹⁶

A „Kommunista Kiáltványban” Marx és Engels ugyanezt a gondolatot fejleszti tovább: „A jövődő társadalmának ez a fantasztikus rajza — egy olyan időben, amikor a proletariátus még nagyon fejletlen, tehát maga is még fantasztikusan fogja fel saját helyzetét — a társadalom általános átalakítására irányuló első, sejtelen sugallta törekvéseinek felel meg.”¹⁷

Ezek a megfontolások, természetesen, érvényesek a művészeti alkotásra is, ennek ama formáira, amelyekben ilyen vagy olyan történeti okok folytán az átalakító kezdet („értelem”) túlsúlyba kerül az újjáteremtőn („történelem”). Azonban ezek vagy amazok a történetileg meghatározott formák, amelyekben megfigyelhetjük ezeknek az elkülönülését, sőt ellentétessé válását, nem szabad, hogy eltakarják előlünk ezeknek a belső egységét, annak, hogy ezek a valóság egységes és oszthatatlan esztétikai megismerésének oldalai.

Igy tehát az élet képszerű tükrözésében lényegében mindig két alapvető sajátosságot fedezünk fel, amelyek ennek magának a természetéből erednek. Ez mindenekelőtt az individualizálás, a valóság *újjáalkotása* az emberi viszonylatokkal való kapcsolatában, mondhatnánk, az emberréválás tevékenységének az újjáalkotása, és másrésről, ennek a közlése és esztétikai értelmezése a meghatározott társadalmi eszmék szemszögéből. Ez az esztétikai értelmezés a szó tágabb értelmében a valóság *átalakítását* jelenti, elmellőzését és leleplezését azoknak a jelenségeknek, amelyek szemben állnak a társadalmi ideálokkal, és megfordítva, közeledést hoznak hozzájuk, ha csak a művészi fantázia segítségével is, ahhoz, hogy ez a legnagyobb mértékben megfeleljen ezeknek az eszméknek.

E két irányzat — az újjáteremtés és az átalakítás — egységet alkotja a valóság képszerű visszatükrözésének lényeges közös vonását. Ennek az alapja magának a művészetben visszatükrözött valóságnak a jellegében van. Ennek (a valóságnak) minden jelensége a fejlődés folyamatában van. Minél mélyebbre tekintünk bele, annál világosabban látjuk benne életérdekeink világánál az elhalót, az uralmon levőt és a benne születőt. Az íróknak az élethez való viszonya másképpen nem fejezhető ki, mint az élet konkrét képeiben, ezek a képek viszont csak ennek a kapcsolatnak az alapján merülhetnek fel. Az eszmei tartalom csak a mű közvetlen tartalmában jelenhet meg. Ezért a valóságosság, az élet igazsága a művészeti alkotás keletkezésének legfontosabb feltétele, amely ugyanakkor elszakíthatatlanul össze van kötve azzal az esztétikai eszmével, amelynek a megszilárdítása miatt az író az élethez fordul.

Az élet jelenségeinek teljes és sokoldalú újjáteremtése feltételezi e jelenségek lényeges sajátosságainak feltárását és annak a megértését, hogy ezek milyen irányban fejlődnek, ami megadja az alapját annak a kutatásnak, amely meghatározza ezeknek összefüggését a társadalmi eszmének ilyen vagy olyan fogalmával, és megmutatja ezeket élesebben és sokkal kifejezettebben annál, mint ahogy ezek magában a valóságban

¹⁶ K. MARX és F. ENGELS: Szocsinyenijja. 14. köt. 269.

¹⁷ K. MARX—F. ENGELS: A Kommunista Párt kiáltványa. Bp. 1962. 84.

előfordulnak. Így például Lenin mindjárt az Októberi Forradalom kezdetén állhatatosan hangsúlyozta, hogy mennyire nagy figyelmet kell fordítani az új növekedésére, a kommunizmus növekedésére, ami ugyan még csak kezdeti formájában jelentkezett az életben, és megjegyezte, hogy még Köztársaságunknak szocialista köztársasággá való elnevezésében sem annyira az tükröződik, hogy már szocialistává lett (amennyiben az országban ekkor még öt különböző gazdasági rendszer létezett), hanem maga az a törekvés, hogy szocialistává tegyük. „Nincsenek illúzióim — mondta —, mi csak a szocializmushoz való átmenet időszakát kezdjük meg, mi még nem jutottunk el a szocializmusig... de kötelesek vagyunk megmondani, hogy a mi Szovjet Köztársaságunk szocialista köztársaság, mert ráléptünk erre az útra...”¹⁸

A művészeti alkotások terén is, bárhogyan álljon is a dolog, mindkét irányzat megtalálható. Azonban abból kifolyólag, hogy a művészet végtelenül különféle történeti helyzetekben fejlődik ki, eme általános sajátosságai megint csak végtelenül különböző formákban jelennek meg, hol az egyik, hol a másik irányzatnak előtérbe lépése folytán.

Amikor összehasonlítjuk egymással egyik vagy másik írónak a művét, megállapítva közöttük ilyen vagy olyan hasonlóságot, mindenekelőtt azt kell számbavennünk, hogy legáltalánosabb vonásaiban ez a hasonlóság nem a módszer azonosságán alapul, hanem a művészet általános sajátosságain, amelyek a legváltozatosabb történeti körülmények között jelennek meg. Minden egyes művészeti alkotás a valóság képszerű ábrázolása legáltalánosabb törvényeinek a megvalósítása a reális történelmi helyzetben.

A művészi kép, mint említettük, az emberi élet általánosított ábrázolása, amelynek esztétikai jelentősége van, vagyis amely megfelel ilyen vagy olyan eszméknek, amelyek megvalósítására törekszik az író. Az emberi élet körülményei szakadatlanul változnak, ugyanígy szakadatlanul változnak azok az esztétikai normák is, melyeknek a fényében az író értékeli ezeket. Ebből kifolyólag a művészet fejlődésének folyamatában végtelenül sokféle jellegű lehet magának a művészetnek a valósághoz való viszonya, amely hol nagyobb, hol kisebb mértékben találja meg benne azt, ami megfelel az élet iránti követelményeinek, hol nagyobb, hol kisebb mértékben tükrözi vissza ezeket a követelményeket konkrét képekben. Maguk ezek a követelmények esztétikai követelmények, vagyis az élet értékelése az adott történetileg kialakult esztétikai normákkal összhangban. A művészet kifejezheti ezeket meghatározott élességgel, reprodukálva az élet kedvezőtlen oldalait, különösen kiemelve azokat az ellenállásokat, amelyekbe ezek a normák az életben ütköznek. Megfordítva, a művészet megmutatja ezeket viszonylagosan képletes képekben, mintegy átalakítva az életet az adott esztétikai normákkal összhangban.

Ezért az újjáteremtő és átalakító kezdet a művészetben gyakorlatilag végtelenül különböző formákban és viszonylatokban lép fel, azonban, bárhogyan is áll a dolog, e két dolog mindig együttesen kíséri a valóság képszerű ábrázolását. Egyes, történetileg meghatározott esetekben szemben is állhatnak egymással, azonban ebben a szembenállásban nincs kizáró, elvi ellentét. Az átalakítás annál igazabb és mélyebb, mennél nagyobb mértékben támaszkodik a reális élet törvényszerűségeinek ismeretére. Az élet újjáteremtése minél igazabb és perspektivikusabb, minél közelebb áll fejlődésének tendenciáihoz, annál nagyobb mértékben közeledik a valósághoz; abból kifolyólag, ami benne születik, alakul, az élet régi formáinak megváltoztatására tör.

E szemszögből nézve a realizmus és romantika fogalma (ebben a tágas és szétfolyó értelemben, amelyben, amint már fentebb említettük, gyakran alkalmazzák őket) mindenekelőtt az élet képszerű ábrázolásának ezekkel az általános vonásaival függ össze. Nem véletlenül jegyezte meg annak idején Gorkij, hogy minden nagy művész művében egymásba fonódnak a realista és a romantikus elemek, vagyis az újjáteremtett és az átalakított valóságnak az elemei.

(Fordította: Németh Miklós)

ILJA EHRENBURG

VÉDJÜK MEG AZ EMBERI ÉRTÉKEKET

A találkozó első napjaiban, míg néhány felszólalást hallgattam, úgy éreztem magam, mint aki süketek párbeszédét figyel, amikor is a beszélgető partnerek nagyon élénken társalognak, de egyik sem hallja, mit mond a másik.

¹⁸ V. I. LENIN: Művei. 26. köt. Szikra, Bp. 1952. 481—482.

Véleményem szerint egy-egy találkozó esetén a beszélgetés két irányú lehet, vagy abból indulnak ki, ami a beszélgető partnerekben különböző, vagy abból, ami közös. A felszólalók közül sokan elsősorban arról beszéltek, ami elválaszt bennünket. Ez sok vendégünkre, de néhány hazai írónkra is vonatkozik. Valóban sok minden elválaszt bennünket, mindenekelőtt az, hogy különböző társadalmakban élünk, különböző az ideológiánk, különbözőek erkölceink, viszont sok minden egyesít is bennünket. A szocialista világ ellenségei nincsenek itt, azok ide nem jönnek. Ha mondjuk itt nem a „47”-ek csoportjának írói szólaltak volna fel, hanem Adenauer kancellár ideológusai; nem baloldali franciák, hanem De Gaulle követői, akkor igazolt lett volna néhány szónok polemizáló heve és haragja.

Az ülések közötti szünetekben és esténként, ahogy valószínűleg a többi szovjet író is, én is elbeszélgettem csaknem valamennyi vendégünkkel. Tudjuk, milyen szerepet játszanak ők a hideg háború elleni harcban. Kell-e bárkit is arra emlékeztetni, hogy a nyugati társadalom koránt sem egységű, és aligha venné valaki egy kalap alá Sartre vagy Simone de Beauvoir pozícióját a Figaro munkatársainak pozíciójával. Tanácskozáison sokat beszéltek a francia „új regény” csoportról, vitáztak a „47-ek” csoportjának íróival. Hát hiszen lehet is az íróról beszélni, ha ismerjük műveit, de itt én néha olyan irodalmi értékeléseket hallottam, amelyek nem az adott irodalom ismeretén, hanem az adott irodalomról szóló irodalom ismeretén alapultak. Néhány nyugati író a szovjet irodalomról beszélt, s nem annyira közvetlen ismereteire, mint inkább az arról szóló megállapításokra támaszkodott.

Az „új regény” csoporthoz tartozó vendégeink tudják, hogy nem nagyon lelkesedem irodalomelméletükért. Találkoztam velük és hosszasan vitáztunk Nathalie Sarraute-nál, a vendégszerető háziasszonynál és jó írónőnél. De itt nem is akarom ezt a vitát folytatni, hiszen a szovjet írók közül kevesen ismerik az „új regény” csoportjának műveit. Bizonyára sok-sok nyugati író szintén kevésbé tájékozott a szovjet szerzőknek utóbbi években megjelent művei körében. Ha olyan könyvekről beszélünk, amelyeket nem olvastunk, vagy képekről, melyeket nem láttunk, elkerülhetetlenül skolasztikus, dogmatikus megállapításokra jutunk. Most Kelet egyik országának dogmatizmusáról írnak, ám dogmatizmussal Nyugaton is találkozhatunk, pedig nekünk, íróknak, jobb lenne megszabadulnunk tőle.

Úgy érzem, hogy e találkozó témájának nem helyes az a megfogalmazása, hogy „a regény válsága”. Mindegyik szerző — tartozzék akár a hagyományos, akár az újító csoporthoz — úgy véli, hogy jót ír, hogy számára nem létezik a regény válsága, a válságot odaadja a többinek. De őszintén szólva, a „krízis” az alkotás természetéhez tartozik és ha hiányoznék, úgy a művészetnek is vége lenne. Bármelyik szerző, amikor hozzákezd egy könyvhöz, úgy gondolja, hogy olyasmit közöl, amiről még nem beszéltek, s ezt úgy mondja el, ahogy ezt korábban nem fejezte ki senki. Író, művész, zeneszerző számára a „krízis” mindig létezik; ez a krízis — terhesség, szülés, néha nehéz szülés.

Mindig szembeszálltam azokkal, akik azt vallották, hogy a forma jelentősége önmagában van, de azokkal is, akik ezt hirdették, hogy a forma nem fontos; meggyőződésem, hogy a művészetben a forma elválaszthatatlan a tartalomtól, viszont a tartalom is elválaszthatatlan a formától. Még a francia parnasszisták sem sokáig beszéltek a „part pour l’art”-ról. Művészet a művészetért épp úgy nem létezhet, mint ahogy nincs szerelem a szerelemért.

A regény formája gyakran gazdagodott, változott. Emlékszem, hogy Zola — jóval a film feltalálása előtt — már megvalósította a montázst, a köznap események váltakozását jelentősékekkel, a gyors átmenetet a történelmi képek és a pszichológiai részek között.

Lev Tolsztoj mondta Csehovról: „Csehovot, mint művészt össze sem szabad hasonlítani az előző orosz írókkal, Turgenyevvel, Dosztojevszkijjal vagy velem. Csehovnak sajátos modora van, akár az impresszionistáknak.” Ez igaz, Csehov olyan elemeket vitt az elbeszélésebe, amelyek az impresszionista festészetre emlékeztetnek: érzékelhetővé vált a levegő, a fény; apró részleteiben mutatkozik meg a nagy. Ez kapcsolatban van azzal, ahogy ő az emberekhez közeledett. Csehov azt mondta, hogy az író kötelessége — védelmezni az embert.

Meg lehet-e tagadni Joyce-t és Kafkát, e két nagy, bár egymáshoz nem hasonló író? Számomra ők már a múlt, történeti jelenségek. De sem zászlómra nem írom nevüket, sem címláblál nem használok azokat.

Volt nekünk egy Hlebnyikov nevű költőnk. Ez a név alig jelent valamit vendégeinknek, de még a mai szovjet olvasók is keveset tudnak Hlebnyikovról. Nehezen olvasható költő, egy ültőhelyemben nem olvasok el két oldalnál többet tőle. De pl. Majakovszkij, Paszternak, Aszejev mondták, hogy Hlebnyikov nélkül aligha lennének ők is. Sok fiatal

költőnk, bár sohasem olvasta Hlebnjikovot, mégis merített annak költői hagyatékából, de Majakovszkij, Paszternak vagy Zabolockij közvetítésével.

Joyce az aprólékos pszichológiai részletek felfedezője, a belső monológ mestere. De a szesz nem iható tisztán, vízzel kell hígítani. Joyce: írónak való író.

Kafka pedig előre meglátta a fasiszmus szörnyű világát: Művei, naplói, levelei mutatják, hogy szinte szeizmografikus állomás volt, amely — hála a készülék érzékenységének — már az első földremléseket is regisztrálni kezdte. S ma úgy támadják, mintha kortársunk lenne, akinek kötelessége az optimizmus, noha az hatalmas történelmi jelenség.

Sokat beszéltek itt a francia „új regény”-ről. Mintha modern spanyol, olasz, amerikai, német regény nem is lenne. Én pedig kijelenthetem; hozzám személyesen ez utóbbiak közelebb állnak. A francia „új regény” képviselőit azonban nem szabad összekeverni az excentrikusokkal, a mindenáron szenzációt hajhászó irodalommal. Az „új regény” szerzői önzetlenül dolgoznak, szándékaik becsületesek. Tiszteletet érzek munkájukkal szemben, bár úgy tűnik, hogy sok mindenben hibáztak, néha azt fedezik fel, amit mi például már 1920-ban felfedeztünk. Azonban itt nem vitatkozhatunk olyan könyvekről, amelyeket országunkban kevés író ismer. Nekünk meg kell ismerkednünk műveikkel, a nyugati írók pedig ismerkedjenek meg az öreg és fiatal szovjet íróknak azon műveivel, amelyeket még nem olvastak.

Mi hát most a teendőnk? Ugy vélem, rögzíthetnénk azt, amiben egyetértünk. Mindnyájan megegyezünk például abban, hogy az íróknak regényeikben az emberi értékeket kell védelmeznük. Van olyan irodalom, amely reménytelenséggel van tele. Nem látok ebben semmi elítélendőt. Az emberben lehet reménytelenség, különösen olyan körülmények között, mint amilyenben sok nyugati vendégünk él. Van azonban olyan irodalom is, amelyet nemcsak a reménytelenség, hanem antihumanizmus, emberek iránti lenézés, sőt megvetés is jellemez. Ilyen irodalom védelmezőjére nem akadtam tanácskozásunkon.

Felszólalt itt korunk egyik legjobb német költője, Enzensberger, aki a „47-ek” csoportjához tartozik. Felmérgesedett valamin és a vita hevében téves kifejezést használt: a marxizmus számlájára írta azt, ami a marxizmus vulgarizációjára tartozik. Mert ha megnézzük Marx, Engels műveit, Lunacsarszkij néhány cikkét, Gramsci leveleit, akkor látható, hogy ezekben semmi, még hasonló sincs ahhoz, ami ezt a fiatal német költőt felbosszantotta. Enzensberger pontatlanul beszélt arról, hogy hogyan lehet bemutatni a fasiszták belső világát. Én megértettem őt, de néhány kollégám nem. A fasiszmus politikai és szociális természetével Enzensberger természetesen régóta tisztában van, sok esszéjében megmutatta ezt, de most másról beszélt. A háború idején gyakran kérdeztem magamtól, hogyan vehettek rá nemcsak írástudatlan, de gyakran igen művelt embereket is primitív lényekhez illő babonásságra, kegyetlenségre. Néhány könyv, közöttük a „47-ek” csoportjához tartozó német szerzők könyvei, lehetővé tették, hogy jobban megértsem, hogyan is torzította el a fasiszmus az embert. A művészet nem azt ismételteti, ami a tudomány számára világos, a művészet az élmények világát tárja fel. Az író ad kulcsot a kezünkbe, hogy megérthessük az embereket.

Párizsban az „új regény” csoporthoz tartozó barátainkkal vitatkozva azt mondta nekem az egyik író: „A *Bűn és bűnhődés*ben az egyetlen, ami jó, Raszkolnyikov szobájának leírása.” Én meg ellentmondtam: „De hiszen ez a leírás csak azért hatott önre, mert tudta, ki is az a Raszkolnyikov”.

A regényíró az ember belső világát tárja fel. Ehhez azonban okvetlenül átélésre van szükség. Ez az átélés elkerülhetetlenül szükséges akkor is, ha rossz, sőt gonosz emberek bemutatásáról van szó. Közepes írónak tartom magam, de míg egy hitvány embert sikerült megrajzolnom, annyira hiperbolikussá tettem, hogy magam is átéltem. Nem lehet leírni a gyávaságot, ha életében az ember legalább egy pillanatra el nem gyávlult.

Olyan regényírók, akiknek minden szívhez lenne kulcsuk, nincsenek. Csehov azt írta, hogy Tolsztoj hibázott, amikor regényébe Napóleon alakját is beillesztette. A festményhez egy plakát keveredett, mert Tolsztojnak nem volt — s valószínűleg nem is lehetett — kulcsa egy hódító belső világhoz.

Mi egyesít hát még bennünket? Az a szükségszerűség, hogy védelmezzük az embert. Mi mindnyájan a hideg háború, a vasfüggöny ellen vagyunk. Örömmel üdvözlünk a három nagyhatalmat, amelynek képviselői aláírták az atomkísérletek betiltásáról szóló szerződést. Mindnyájan békére törekszünk, bővíteni akarjuk kapcsolatainkat egymással, jobban meg akarjuk ismerni egymást. De mellest, vannak a világon olyan írók is, akik mélyíteni akarják a szakadékot a szocialista világ és Nyugat között, be akarják falazni az ajtókat.

Önök azért jöttek ide, hogy szorcsapbá tegyék a köztünk levő baráti kapcsolatot, mi értjük is ezt. Kár tehát arról tárgyalnunk, hogy rossz a szocialista realizmus, hiszen

sok kitűnő könyv is kapcsolatos ezzel a fogalommal. Épp olyan kár válogatás nélkül megtagadni azt, amit Nyugaton írnak, s ami egyik vagy másik kritikusként nem tetszett. Az a legjobb, ha minél több olyan könyvet fordítunk, ami megmozgatja az olvasókat.

Vah még, ami közös bennünk. Azt tartjuk, hogy egy regény szerzőjének az a feladata, hogy feltárja az embert. Ha ez sikerül, akkor sokat tettünk az emberek közötti szolidaritás megerősítése, a népek közelebb hozása érdekében.

A két világháború közötti időszakban az amerikai irodalom komoly értékekkel segítette a regény fejlődését. Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell ahelyett, hogy meséltek volna az emberről, kezdték megmutatni az embert, ez az, ami megkülönbözteti őket a XIX. század kiváló amerikai regényíróitól.

Véleményem szerint nem kell félnünk a kísérletektől. Idéztem könyvemben Jean Richard Bloch-nak a szovjet írók első kongresszusán elhangzott szavait. Azt mondta, hogy szükség van olyan írókra is, akik milliónyi, és olyanokra is, akik ötezernyi olvasónak írnak. Mint ahogy lenniük kell olyan pilótáknak, akik a „már kipróbált modellen dolgoznak”, de berepülő pilóták is kellenek. A sarlatánkodást félre lehet és félre is kell söpörni, de nem szabad megtagadni az irodalomban a kísérletezés létjogosultságát.

Nincs igaza néhány vendégünknek, amikor azt állítják, hogy az állampolgári lelkesedéstől áthatott írók, vagy ahogy Franciaországban mondani szeretik: az „elkötelezettek”, nem képesek valóban művészi alkotásokat létrehozni. Vajon az *Isteni színműt*ekot nem a kor politikai szenvedélyei töltik-e el? Sokat emlegették itt Balzacot, és senki sem említette Stendhalt. Pedig ez a nagy regényíró is „elkötelezett” volt. A kor politikai eseményeinek leírásakor megnyilvánuló szenvedélyessége nem akadályozta meg abban, hogy a *Vörös és fekete* olyan regény legyen, amely 130 év múltán is megragadja az olvasót.

Drága vendégeink! Meg kell érteniük, hogy mi a szocialista társadalom első századában élünk s annyi ellenségünk van, hogy több mint elég. Nem erről a teremről beszélek, itt ellenségek nincsenek. Nem széles országúton, hanem frissen feltört ugaron járunk, s bár gyakran tévedtünk, mégis előre haladtunk. Valószínűleg most is fogunk időnként tévedni, de nem csüggedünk, megyünk tovább.

Nem azért alkotnak írónk időnként rossz regényeket, mintha a szocialista ideológia kötné meg őket, hanem azért, mert az úristen tehetség nélkül eresztette el őket. Azt sohasem állítottuk, hogy a szocializmusban nem lesznek kontárok. Azt mondtuk, hogy nálunk nem lesznek kizsákmányolók, — ilyenek nincsenek is, de tehetségtelen szerző, már megengedjenek, van untig elég.

Harmincnyolcban a szovjet írók első kongresszusán azt mondta nekem egy prózaíró: „Képtelen vagyok ilyen primitív olvasóknak írni.” Húsz év múlva egy moszkvai gyári klubban véletlenül meghallottam egy beszélgetést, erről az íróról volt szó: „Olvas-tad?” ... S megnevezte azt a szerzőt, aki 1934-ben velem beszélgetett. A másik elvtárs így válaszolt: „Belefogtam, de abbahagytam. Már nagyon primitív...”

Mi ment végbe ez idő alatt? Fejlődött a szovjet társadalom és szellemileg fejlődtek a szovjet olvasók.

Az utolsó, amiben mindnyájan megegyezünk — az író felelőssége. Bár ezen a ponton a tolmácsolás miatt sok félreértés történt, végeredményben mégis megértettük, hogy minden jelenlevő felelősnek érzi magát az olvasóval szemben.

Nálunk sok olvasó van. Ne gondolják, hogy most előhúzzok egy cédulát, és arról kezdek Önöknek beszélni, hány millió példányszámban adtuk ki a forradalom óta Balzac vagy Dickens könyveit. Közülünk bármelyik, itt jelenlevő prózaírónak vagy költőnek nagyon sok olvasója van. Elismerem, hogy jelenleg nincs sem Lev Tolsztojunkt, sem Dosztojev-szkijünk, sem Csehovunk. De egyedül Leningrádban több olvasója van manapság egy közepes szovjet regénynek, mint amennyi olvasója a *Háború és béke*nek volt akkor, mikor ezt a könyvet először kiadták. Kezdetben a kultúra kiszélesedésének folyamata a mélység rovására ment. Ez elkerülhetetlen volt. Némelyek kinevették minket: „Ugyan miféle olvasók vannak maguknak, egy szikrányit sem értenek az egészről.” Aztán az olvasók érteni kezdtek. A folyamat jelenleg elmélyülésnek nevezhető.

Nem egyszer mondtam s most megismétlem, hogy a mi szovjet irodalmunkban nem az a fő, sikere van-e ennek vagy annak a könyvnek, hanem az, hogy több tízmillió, értelmes, lelkiismeretes olvasótábort teremtetünk. Örököseinknek, a fiatal íróknak, most már könnyebb lesz létrehozniuk az igazi, nagy irodalmat.

Lássunk hozzá, rendezzük baráti kapcsolatainkat, kevesebbet kell deklarálni, többet beszélgetni és a félreértéseket tisztázni! Megegyezésre juthatunk, tekintet nélkül arra, hogy sok mindenben megoszlik a véleményünk. És azt szeretném, ha azzal az érzéssel válnánk el, hogy jobban megismertük egymást.

(Fordította: A. Tudósy Júlia)

Lit. Gaz., 1963. 97. sz.

REALITÁS ÉS REGÉNY

A modern regényművészetben — mint ez a most lefolyt, fenti problémának szentelt leningrádi írótalálkozón is világossá vált — eltérő forrásokból származó, különböző tendenciák harca folyik. Azzal a nagy tradícióval, amely egyesíti a szocialista és kritika realistákat, s amelyet Gorkij, Solohov, Rolland, Thomas Mann, Roger Martin du Gard, Hemingway, Nexó, Galsworthy, Wells, Heinrich Mann neve fémjelez, olyan regényírók neve, akik korunk eposzát alkották meg — jelenleg szemben áll és szembehelyezkedik az a tradíció, mely a XX. század olyan nagy művészeitől ered, mint Proust, Joyce, Kafka.

E két nagy tradíció között ingadoznak a modern külföldi regény különböző irányzatai, köztük annak kísérleti szárnya, amely „új iskola” megalapítójának jelentette ki magát — egy laboratóriumi vállalkozás, melynek, nézetem szerint, nincs perspektívája s szűk szakmai érdeket képvisel. Ez az iskola, épp úgy, mint azok a regények, melyeket az amerikai beatnikok írtak, a Joyce-i, Proust-i tradíció felé hajlik, amelyet nyugat-európai, valamint amerikai írók és kritikusok egész sora egyedül alkotóerős, termékeny tradíciónak kiált ki, mintha ez felelne meg századunk szellemének, és ez fejezné ki legteljesebben annak lényegét.

A regény-szimpozion néhány résztvevője Proust, Joyce és Kafka poétikáját etalonként és mintaképként állította a szocialista realizmus művészeté elé is, azt hangoztatva, hogy tényleges újítás csak ennek a tradíciónak az útján lehetséges. Írók, akik szilárdan az irodalomtörténet kincsei lettek, újra aktuálisakká váltak, s az ügy érdekében meg kell bolygatnunk árnyaikat, hogy megmondhassuk, miért idegen a szocialista realizmus esztétikájától Proust, Joyce és Kafka öröksége, és miért tévednek azok a kérlelhetetlen jóakarók, akik feltételezik, hogy a szocialista realizmus veszteséget szenved, ha saját hagyományai közé nem iktatja be ezt az örökséget.

A regény nem csupán esztétikai élvezetet szerez az embereknek. El nem múló jelentőségét az határozza meg az emberiség szellemi életében, hogy egy-egy regényen keresztül, annak segítségével, az ember megismeri önmagát, saját lelki életét, annak tulajdonságait és lehetőségeit, de önnön tevékenységét, azaz történelmét is. A realista regény és főként a szocialista regény az embert azzal a társadalmi körrel való felbonthatatlan egységben ábrázolja, amely az ember erkölcsi arculatát, érdekeit, viselkedését és gondolkodásmódját meghatározza. Ezáltal a jellemek és társadalmi típusok vizsgálata és ábrázolása magának a társadalomnak válik eszközzé, természetének, történelmi perspektíváinak vizsgálata számára. Még azokban az esetekben is, amikor a realista művész nem azt a célt tűzi maga elé, hogy a társadalmi élet sokoldalú képét alkossa meg, akkor is nyomon követi annak hősei sorsára gyakorolt objektív hatását. A realista művész — a mondottak elsősorban a szocialista realistákra vonatkoznak — sohasem tekinti saját belső szellemi tapasztalatát vagy hőseinek belső tapasztalatát olyan felsőbb realitásnak, amely a tényleges realitás fölött állna és attól független lenne. A realista művészetben a művész és hőseinek belső világa a tényleges lét folytatása, annak individuális vetülete volt és marad.

Proust és hőseinek világa egy szalon méreteire szűkül és szorul össze, ahol a nagyvilági társalgás moraja, a múlt század végi és e század eleji párizsi társaság törzsvendégeinek tarka beszéde hallatszik. A súlyos drapériákon keresztül eljutnak ide olykor az élet hangjai is, de ezek a hangok erőtlenekek. A gazdag francia burzsoázia és arisztokrácia mindennapi élete, érdekeik szűk köre, nagyvilági szórakozások, intrikák, pletykák, anémiás szerelmi élmények, választékos dandyk erkölcstelen szórakozásai alkották azt az anyagot, melyből Proust sokkötetes regényének bonyolult szövetét szötte. Bár Proust egyet-mást a felső társadalmi rétegek életében is ironikusan látott és ábrázolt, mégis azok életét tartotta egyedül megfelelő és érdekes életnek. Sőt idealizálta is, Robert de Saint-Loup alakjában pedig a francia szoldateszkát, a rend oszlopát eszményítette, s leróttá ezáltal a hódolat adóját a nacionalizmusnak. Proust test volt annak a körnek a testéből, amelyet leírt, és osztozott annak minden előítéletében. Alkotásának ez az a szociológiai aspektusa, amelyet nem szabad sem elfelejteni, sem ignorálni. Proust modern apologetái ezt mégis egyszerűen megkerülik. Természetesen nem csupán az író társadalmi szimpátiáiról és vonzalmairól van szó.

Proust, mint művész, lerombolta a realista művészet alapelveit, jóllehet regénye tele van külső, mindennapi részletekkel. Proust ugyanakkor Bergson és William James filozófusokkal a maga módja szerint a művészet szférájába vonult vissza — ahogy ő gondolta — a világ racionális megismerése elől, de tulajdonképpen a megismerés elől

általában, mivel az ember ösztönös érzékelését, ellenőrizhetetlen tudatfolyamatát, a lelkében keletkező önkéntelen asszociációkat tette meg a külvilágról származó ismeretek egyetlen forrásává, s a személyiség belső tapasztalatát olyan kiindulópontnak tekintí, mely önmagában hordja értékét és visszaszorítja, elnyeli a valóságot. Az igazi valóság, az eleven élet elvesztette nála hitelességét, bizonytalanná, homályossá vált, elvesztette meghatározottságát: a hősök jelleme nem azért vált kifürkészhetetlenné, állhatatlanná, mert fejlődése közben változott meg, hanem azért, mert az elbeszélő belső, saját hangulatától és állapotától függő érzékelése megváltoztatta. Hősenek, a beteges, törekeny Marcelnak visszaemlékezésein, szakadatlan tudatfolyamán keresztül akarja Proust az élet mozgását, annak szüntelen változékonyságát visszaadni. Ugyanezt a célt szolgálta regényének stilisztikája is, szintakszisa — a sokrétű, szerteágazó prousti mondat, mely bővelkedik jelzőkben, közbeiktatott magyarázó mondatokban. Proustnak az a kísérlete azonban, hogy hőse tudatfolyamán keresztül mutassa be az élet teljességét, kudarcot vallott. Regénye nem a XX. század „emberi színjátékává”, azaz korpéppé vált, hanem lényegében véve olyan emberek lélektanának sokkötetes, szórzáshasogatón skrupulózus vizsgálata, akik az első világháború előestéjén a francia burzsoázia és arisztokrácia szűk köréhez tartoztak. Regényének minden művészi eszközt ennek a — végső fokon lokális — célnak rendelte alá, így megfosztotta „Az eltűnt idő nyomában” és különösen a *Megtalált idő* című regényeit az általános emberi tartalomtól és egy meghatározott történelmi korszakhoz kötötte. Proust nagyon üvegházi, nagyon elpuhult művészetének nem volt és nem is lehetett folytatása sem a kritikai s még kevésbé a szocialista realizmusban, amely a világ átalakításában vesz részt. Ehhez ugyanis Proust prózájában túlságosan kevés az erő.

Ha Proust nem is rombolta le regényében az érzékelhető anyagi világot, megtette ezt Joyce hatalmas energiával és állhatatossággal. Azonban amikor Joyce munkásságáról beszélünk, mindig tisztázni kell, melyik Joyce-ról van szó, a *Dublini emberek* és az *Ifjúkori önarckép* Joyce-áról, vagy az *Ulysses* és a *Finnegan's wake* Joyce-áról. Nagy és eredeti tehetségét nehezen olvasható művek alkotására feccsélte el, amelyek formai sajátosságaik, valamint az emberről vallott felfogásuk révén a modern dekadencia bibliáivá váltak. A szerény dublini kispolgároknak szentelt világos, bánattal teli elbeszélésekből, az írlandi polgári családnak az *Ifjúkori önarckép*ben oly élesen meglátott és pontosan ábrázolt fűldt és középszerű életéből az *Ulysses*ben visszahúzódt látomásai világába, melyek mindinkább eltávolodtak a valóságtól, eltorzítva azt. A polgári intelligenciának a polgári környezettel és talajjal folytatott belső perlekedését, melyben azonban nem kerül sor elszakadásra; a magas homlokú költői-intellektuálnak, Stephen Daedalusnak és az aljas, közönséges kispolgárnak, Mr. Bloomnak ellentétét az író az időtlenség, az egyetemesség, az örökkévalóság vonásaival ruházta fel, s a jelenkor központi konfliktusának tartotta. Az élet valóságos és lényegbe vágó ellentmondásai látóhatárán kívül estek. Gyűlölte Mr. Bloomot, ezt a korlátolt, tunya, szekszuális hajlamoktól, visszafojtott erotikus vágyaktól megszállott, saját alacsonyrendűségét betegesen érzékelő kispolgárt, és gondosan, undorító részletességgel írta le mocsos természetét, amely Joyce-nál kórosan megnagyobbítva, ha nem is az egész emberi nemnek, de nagy részének szimbólumává vált. Dicsőíteni akarta Stephen Daedalus szellemi gazdagságát — és túlterhelte szellemét halott könyvszagú ismeretekkel, hideg esztétizálással és nihilizmussal. Joyce-nak nem sikerült elrejtieni a két látszólagos protagonista, Bloom és Daedalus közötti közeli vérrokon-ságot. Joyce megpróbált Bloom ellen harcolni, s végül az győzte le őt. A *Finnegan's wake*kel végezte, egy ezoterikus művel, ami csak a beavatottak számára érthető, s amit azon a bonyolult nyelven írt, amely a Joyce által ismert sok nyelv keveredéséből alakult ki, s az értelmetlenséget foglalja magába. Ennek a művészetnek a nyelvét nem szükséges megtanulni, hiszen ezen a nyelven az üresség beszél.

Ez volt a művész teljes csődje. A Joyce-i próza formai sajátosságai — gátlátalan, néha megfajthatetlen szimbolika, szakadatlan közvetlen vagy közvetett belső monológok —, amelyek hősei tudatfolyamát adják vissza, a kompozíció montázsszerű változásai, melyek az *Ulysses*ben uralkodtak a *Finnegan's wake*-ben tombolnak, bizonyítva Joyce legfőbb, titkos gondolatát az emberi természet aljasságáról s arról, hogy az ember képtelen saját sorsának ura lenni.

Joyce szembeszökő és káros hatást gyakorolt nyugat-európai és amerikai írók egész sorára (elsősorban Gertrude Steinon keresztül, aki munkásságát propagálta). Esztétikája idegen a realizmustól és a formalizmus művészetbe való behatolásának klasszikus példája. Az az út, amelyen Joyce járt, zsákutcába vezetett, s ennek az útnak a végén, azckat, akik Joyce útján haladnak, Samuel Beckett várja. A leningrádi találkozáson erre a gondolatra jutott G. Vigorelli is, aki mégis, minden látható logika nélkül, a szocialista tábor íróinak kritikájától védelmezte Joyce hagyatékát. I. G. Ehrenburg „íróknak való, író”-nak nevezte

Joyce-t, és munkásságát a szesszel hasonlította össze, amit „nem isznak tisztán; vízzel hígítják”. Ez a gondolat nekem helytelennek tűnik és ellentmondásra késztet. Ha az Ehrenburgtól származó hasonlatot folytatjuk, úgy feltételezhető, hogy a Joyce-izmus esszenciája bármelyik irodalmi éték fűszerezésére alkalmas, vagy kereken kimondva, hogy a Joyce-i tradíció lehetséges és eltűrhető a mi művészetünkben is. Ezzel nem lehet egyetérteni. Semmi idegenebb nincs a szocialista realizmustól, mint a Joyce-i módor. Távolról sem minden író számára jelent ő értéket. Ami pedig a szocialista realistákat illeti, számukra ő az eszméiszétikái ellenfél szerepét játssza. Ezt nem szabad figyelmen kívül hagyni, ha Joyce hagytekáról beszélünk.

Nehéz egyetérteni I. G. Ehrenburg Kafka-értékelésével, amikor olyan jósnak tekinti őt, aki előre látta a „fasizmus szörnyű világát”. Ez elég általános szempont; írói örökségére vonatkozóan műveinek ködös allegorizmusára támaszkodik, és nem felel meg sem a történelmi tényeknek, sem a karkai életmű tulajdonképpeni tartalmának.

Karkának általában különös sorsa van. Az író, aki negyven évvel ezelőtt meghalt, három befejezetlen regény, néhány tucat elbeszélés és karcolat szerzője, életében nem nagy hírnévre tett szert, bár az akkori német irodalom nagy egyéniségei felfigyeltek rá. Napjainkban azonban a külföldi kritikusok már úgy értékelik, mint a modern irodalmi fejlődés vezető alakját. Mi az oka Kafka posztumusz dicsőségének? Nem munkásságának formai sajátosságai magyarázzák, hiszen Kafka stílusformája alapján — hagyományos író. Forrásai abból az élettől való félelem-érzésből, válságának olyan érzékeléséből erednek, amely műveiben uralkodik, és jelenleg a modern külföldi intelligencia — mely Karkában találta meg szellemi atyját — társadalmi hangulatának egyik árnyalata. Kafka olyan ember volt, aki megrémült tulajdon világának életétől, és nagyon pontosan mesélt az olvasónak saját félelméről. Valóban ez volt a meggyőződése, és erről lelkesen és őszintén beszélt olvasóinak, hogy az ember — nem a teremtés koronája, hanem a remegő protoplazma szegény csomócskaja, kezét erőtlennül az eget felé emelő lény, aki az ismeretlen erőkhöz esedezik: bocsássák meg ismeretlen és el nem követett vétkeit. A félelemnek, gyengeségnek, az életben feloldott, fel nem ismert veszélyek miatti bánatnak kínzó érzése vezető szerepet tölt be Kafka műveiben. Félelemérzését, amely eluralkodott tudatán, prózai részletességgel adja vissza. De az a rossz, amit Kafka maga körül látott, névtelen, jellegtelen rossz volt. Néha bürokrata-hivatalnok gépezet formájában lépett elő, néha elvont törvény alakjában, néha anyagi formát öltött, *A büntetőlepen* kínzó apparátusához hasonlót. Kafka látszólagos antifasizmusáról szóló állítás rendszert éppen ezen az 1914-ben írt és 1919-ben publikált elbeszéléseken alapszik. De ő maga sehol és sohasem határozta meg a rossz szociális természetét, úgy gondolva, hogy az magának az életnek örök és legyőzhetetlen tulajdonsága. Karkának a történelmi rosszal szembeni passzivitása s az a nézete, hogy az ember a sors akarat nélküli játékszere, tették Karkát olyan íróvá, aki távol van a szocialista realizmus művészetének etikájától és ideáljaitól, a mi világnézetünktől. De éppen a XX. század szociális konfliktusainak igazi forrásai iránti nemtörődömség, a fantazmagóriákkal tele, képzelt világ szembeállítás az igazi realitással, a saját belső tapasztalatára korlátozott vizsgálat változtatták át napjainkban Karkát olyan művészet zászlajává, amely eltávolodik a realitástól és nem ismeri el a realizmust.

De a realitástól való elfordulással a művészet valami többletet veszít, s nem az egyszerű hitelességet.

A kommunista világnézet alapján felfogott és megértett élet- és történelmi igazság ábrázolása törvény a mi szocialista realizmusunk művészetére számára. Az igazsághoz való hűség — hűség a realitáshoz. És ha most valami fenyegeti is a regényt, úgy az korántsem a műfaj lehetőségének kimerítettsége, hanem olyan fikciók betörése a regénybe, melyek elragadják a művészt a realitástól, vagy pontosabban, a történelmi igazságtól. Sőt, mi több, a regényírókra rá akarják erőszakolni azt az álláspontot, mintha maga a realitás kétértelmű, homályos fogalom lenne. Niccolò Chiarmona *A realizmus és regény körül* című, nemrég közzétett cikkében azt írta, hogy általában lehetetlen meghatározni, „mi reális és mi irreális”, hiszen reális nemcsak a természet a maga furcsaságainak minden bőségével, mondja, hanem az emberi világ is „minden ábrándjával, illúziójával, chimériával, isteneivel, démonjaival, hitével és hitetlenségével, mindazokkal az ideákkal, amelyek kifejezhetők reális dolgokkal kapcsolatban, és amelyeket úgy határoztak meg, mint csodát, istenséget, démont vagy chinérát”. Kiderül, hogy egyformán reális a hidrogén-bomba és a kentaurok, a demokráta agyonlövése Spanyolországban és a meszebi sárkányok... Azonban meg kell tudni különböztetni a tényleges realitást, amit Chiarmona olyan lenézően kezel, mint sekélyes empiriát, azoktól az általa születő képzetektől és fantáziáktól, melyek az emberi agyban keletkeznek. Ha ezt nem tesszük, a szubjektív illúziók megölik a regényben a realitást, elvonják azt a valóságos, eleven ellentmondások

és folyamatok kutatásától és ábrázolásától. Tulajdonképpen erre biztat Chiarmonite, azt állítva, hogy a művész realitástól független látásmódjának van egyedüli jelentősége a művészetben. Ez az egyik legpusztítóbb, legkárosabb eszme, amely zsákutcába viszi a regényművészetet. Hasonló szempontot védelmeztek a szimpóziumon a francia „új regény” iskolájának képviselői is, Pinget és Sarraute. Gyakorlatilag ez odavezet, hogy egy sor regényben dominálni kezd a beteges érzés, a hisztéria, a nihilizmus, mindaz, ami a regényíró tulajdon „énjének” mélyén van. Ez elfojtja, misztifikálja a valóságot, és maga a regény alogizmusok, zavaros, értelmetlen asszociációk halmazává válik, elveszti tartalmasságát. A legnagyobb határozottsággal meg kell mondani, hogy az ilyen regények a Joyce-tól, Proust-tól és Kafkától eredő tradícióval vannak kapcsolatban. Ha törődni akarunk a szocialista regény fejlődésével, világosan és érthetően ki kell jelenítenünk, hogy ezt a tradíciót eszmei-esztétikai okok miatt nem fogadjuk el. Tradíciójuk, érthető okokból nem lehet zászlónk; de nem is céltáblánk. A szocialista realizmus művésze részére: kritika tárgya.

(*Lit. Gaz.*, 1963. 105. sz.)

(Fordította : A. Tudósy Júlia)

II.

A cseh és szlovák irodalomtudósok munkáiból vett szemelvényeket Rákos Péter, A realizmus kérdései a csehszlovák irodalomtudományban c. cikk szerzője válogatta össze, a cikkében foglaltak illusztrálására és kiegészítésére.

„... Eljutottunk a valósághoz való viszonyulás két legáltalánosabb művészi megnyilatkozásához:

1. Az író úgy alkotja meg művészi képeit, hogy a valóságot mintegy közvetve ábrázolja, igyekszik az életről olyan képet felidézni, amilyen az a valóságban. Képeit az életből meríti, reálisak: az ábrázolót össze lehet hasonlítani az ábrázolttal.

2. Az író átvitt értelemben (oroszul: uszlovno) reagál a valóságra, nem valódi, fantasztikus, allegorikus, természetfeletti, ideális, szimbolikus képeket rajzol. Az ábrázolót itt nem igen lehet összevetni az ábrázolttal, minthogy a művész gyakran nem is szándékozik valami objektív realitást ábrázolni.

Az első esetben a művészi kép objektív alkotó eleme kerül előtérbe, a második esetben inkább a szubjektív.

... Mindkét alapeljárás egyaránt nehéz és egyformán nagy képzelőerőt igényel. Az első ezenfelül a történetileg konkrét társadalmi valóság tanulmányozását is feltételezi. Kitérően ... jellemezte mindkét módszert N. V. Gogol. Az elsőt a *végiggondolás* módszerének nevezte (po szoobrazsenyiju) a másodikat a *kitalálás* módszerének (po voobrazsenyiju). A művészi fantázia két típusára utal ez. Az első fajtájú tehetségek gyakran prototípusokból indulnak ki, melyeket különféleképpen modifikálnak és kombinálnak; sok valóságos emberből és jelenségből állítják össze típusaikat, amelyeknek reális léte iránt az olvasó nem táplál semminemű kétséget. Gogolnak ez a jellemzése ennek a — mondhatni — kombinatív hajlamú tehetségnek a művészi laboratóriumáról szinte hajszára megegyezik mindazzal, amit Balzac és Gorkij árultak el alkotómódszerükről és tehetségükről. Valamennyien őszintén megvallották, hogy tehetségük kombinatív jellegű, hogy a fantasztikum talaján nem érzik jól magukat, s leginkább azok a képeik sikerülnek, melyeknek alapját közvetlenül a valóságból vették. (Vö. Arany! R.P.) Más művészek viszont az utóbbi módszerrel tudnak nagyot alkotni, az szabadítja fel a fantasztikumra való hajlamukat. Nálunk finoman jellemezte e két alapvető módszert O. Hostinský, akinek a terminológiája (realizmus-idealizmus) Belinszkij megfelelő terminusaira emlékeztet (reális és ideális költészet).

... A realizmus ebben a felfogásban nyilvánvalóan a reális alkotásmódra támaszkodik, művészi ábrázolómódszerének ez az alapja. De semmi akadály, hogy a másik módszerrel gazdagítsák és elegyítsék, amint az napjaink művészetében szokásos.

Ebből a szempontból kell kiegészíteni D. D. Blagoj professzor egy kitűnő észrevételét (in: *Masztjerszvo Puskina*, M. 1956). Blagoj azt állítja, hogy minden műalkotás anyagában kiterjedélyesedett színekdoché: az élet egy darabját, szeletét ábrázolva valami nagyobb élet-egész lényegét tárja fel, pl. egy korét, egy társadalomét — tehát pars pro toto, rész az egész helyett. Úgy véljük, hogy ez a jellemzés a két alapeljárás közül az elsőre illik rá, a gyakorlatban tehát főleg a realista regényre, drámára, vagy novellára. A másik módszerre inkább azt lehetne mondani, hogy alapja a kiterjesztett metafora, az átvitt értelemben; egy fantasztikus álomvilág helyettesíti — mintegy hasonlatképpen — a valóságot. A két alapeljárást így *színekdochikusnak*, illetve *metaforikusnak* nevezhetnénk. Persze nem a színekdoché vagy metafora elemi eseteire gondolunk, holmi képletes kifejezésekre mint pl. „megnőtt a taraja” vagy „sohasem tettem be oda a lábam.” Az efféle miniatűr színekdochékat vagy metaforákat realista és nem-realista művekben egyforma

sikerrel lehet alkalmazni. Mi a mű egészére vagy legalábbis lényeges összetevőjére gondolunk, mint pl. a hős, a cselekmény stb. . . . Az alapvető művészi eljárások jelölésére használt eddigi terminusoknak számos hátrányuk van. Többnyire a filozófiából vették át őket . . . és hamis analógiákat sugallnak a materializmussal és idealizmussal.”

(Radegast Parolek: *Poznámký k umělecké charakteristice socialistického realismu v literatuře*, Nová Mysl, 1958. 745.)

*

„... Vannak esetek, amikor bizonyosra vesszük, hogy a művész ábrázolta valóság nem az „igazi” valóság, hanem csak valami segédeszköz, vetítövászon; ennek a „vászonnak” (konkrétan pl. allegóriának, kiterjesztett metaforának stb.) kettős a rendeltetése. Egyrészt arra szolgál, hogy a művész rávetítse saját belső állapotait, másrészt helyettesít egy másik valóságot, amely az allegória mögött a háttérben rejtőzik, s amelyre a szerző az allegória segítségével — joggal vagy sem — mint az igazi valóságra utal. Joggal tekinti pl. a romantikus szerző valóságnak azt a történeti és társadalmi realitást, amely allegóriája mögött lappang (Vö. pl. Gorkij *Ének a Súlyomról* c. művét). Ennek fordítottja a szimbolista költő helyzete, aki allegóriája mögött egy „természet fölötti” világ létezését feltételezi, s az allegória segítségével iparkodik ezt a világot összhangba hozni belső állapotaival. Ilyen volt pl. Andrej Belij vagy a fiatal Alekszander Blok költészete. Mindkét — eszmeileg ellenkező előjeli — példán érezni, hogy az ábrázolt „valóság” nem tart rá igényt, hogy valóságnak ismerjék el. Ellenkezőleg, valami képzeletbelinek, szubjektívnek, művészi konvenciónak tekintik, míg az „igazi” valóság (a szimbolisták szerint persze „természetfölötti valóság”) e mögött a képzeletbeli mögött rejtőzik.

Máskor viszont a műalkotás — pl. Aleš rajzai — . . .közvetlenül tárja elénk az igazi valóságot. (Persze nem az empirikusait, hanem az általánosítottait.) Nem kétséges, hogy ilyen esetekben realista műalkotással van dolgunk. . .

... A művészi kifejező eszközök belső értelmét korántsem tudjuk minden esetben magától értetődően megállapítani. Nem mindig nyilvánvaló, hogy az ábrázolt realitás az igazi valóság-e vagy csak szubjektív valóság, azaz realista vagy nem realista műről van-e szó. . . .”

(Zdeněk Mathauser: *Socialistický realismus a otázky uměleckých metod*, Nová Mysl, 1958. 1035.)

*

„... A széles néprétegek, amelyekhez a szocialista realizmus szól, a kulturális forradalom során *birtokukba veszik* a művészetet; nemcsak passzív fogyasztói, hanem felelősökkel alakulására is kihatnak. Természetes tehát, hogy hosszú ideig azok a művek felelnek meg nekik legjobban, amelyekben saját életük valóságát mintegy *közvetlenül* szemlélhetik, azaz „az önmagában fejlődő valóságnak” határozottan realista „analogonja” vagy az olyan romantikus ábrázolás, melynek reális jelentése nyilvánvaló. Magától értetődik, hogy az alkotóművészek kezdetben nem számolhatnak képzeletük olyan mérvű együttműködésével, hogy a művészi rövidítést vagy jelet maguktól feloldják, kiérezzék a sorok közötti jelentést, végiggondolják a kép szimbolikus jelentését. Ezért mindmáig a szocialista realizmusnak azok a váncsái állottak előtérben, amelyekben megegyezik a klasszikus realizmussal, s kevésbé azok, amelyekben eltér tőle. Ezért van az, hogy a szovjet irodalomban a szocialista realizmus legjelentősebb képviselője éppen Solohov (nem pedig — például — Leonov) és hogy Gorkij műveiből a legnépszerűbbek az olyanok, mint *Az anya*, *Foma Gorgyejev*, *Kispolgárok*, míg azoknak az alkotásainak, amelyeknek olvasása nagy gondolati erőfeszítést igényel, kisebb az olvasóközönségük. Hasonló különbséget észlelhetünk nálunk egyfelől Ivan Olbracht és Marie Majerová, másfelől Vladislav Vančura népszerűsége között.

A művészet szocialista „fogyasztója” azonban együtt fejlődik és nő a társadalommal, esztétikailag és gondolatilag egyre műveltebbé válik, az olvasók, nézők és hallgatók tábora egyre inkább differenciálódik is.

Itt külön szeretném hangsúlyozni, hogy a széles néprétegek esztétikai tudatának ez a figyelembevétele nem jelenti szükségképpen a művészi színvonal leszállítását; hiszen a „hagyományos” Solohov olyan értékeket alkotott, amelyeket az egész világ elismer, s amelyek felveszik a versenyt a XIX. század nagy alkotásaival. Nem a műalkotás értékéről van hát szó, hanem a befogadó esztétikai tudatát tekintetbe vevő *belső elrendezett-ségről*. . . .”

(Miroslav Drozda: *Socialistický realismus a skutečnost XX. století*, Nová Mysl, 1959. 434–435.)

*

„... A realizmus felfogásunk szerint nem valami stílusáramlat vagy iskola, amelyet a XIX. század művészetétől örökölt változatlan kifejező eszközök jellemeznek, hanem a művészi alkotásnak történetileg meghatározott és történetileg változó elve...

... A realizmus pontosabb körülhatárolása érdekében helyre kell igazítani egyes nagyon elterjedt, de téves nézeteket. A realizmust a legtöbbször a valósághoz való általános noetikai viszonytal szokták felcserélni. De ... minden művészet, fejezze bár ki a valósághoz való viszonyát képpel, jellel vagy szimbólummal, akár absztrakttal, akár konkrét, valamilyen objektív vagy szubjektív valóságot tükröz. Az egyedüli feltétel itt a mű valamilyes művészi értéke, amely megkülönbözteti az üres formai játéktól vagy a kommerciális giccsőtől...

... Am az a felismerés, hogy a művészet a valóság tükrözése, nyitva hagyja a kérdést, vajon helyes vagy téves, igaz vagy nem igaz a tükrözés. Itt kezdődik a realizmus voltaképpeni problematikája. Realizmusról beszélve nem bármilyen tükrözésre gondolunk, hanem a valósághoz való viszonyulás egy teljesen meghatározott, közelebbről körülírható típusára, amely megkülönbözteti a realista művészetet a nem realistától. Ezt a viszonyulást általában úgy szokták megfogalmazni, mint a „valóság hű ábrázolását”, „hiteles valóságábrázolást”, „az élet reprodukálását az élet saját formáiban” stb. Itt azonban nagyon ügyelni kell arra, hogy a realizmus meghatározása ne kerüljön összeütközésbe a művészet lényegének meghatározásával, hanem ellenkezőleg, abból induljon ki.

Ha pl. tudjuk, hogy a műalkotás nem csupán öntvénye, másolata a valóságnak, hogy sohasem egyezhetik meg maradéktalanul modelljével, akkor mint ontológiailag következtetlent kell elutasítanunk azt a meghatározást, amely szerint a realizmus „az élet reprodukálása a valóságos élet saját formáiban”. A műalkotás egyebek között éppen abban különbözik a való életől, hogy mesterséges és céltudatosan létrehozott képződmény, mely más anyagból van, mint maga a „való élet”. Felépítésében és formájában respektálnia kell ennek az anyagnak (nyelvnek, hangnak, színnek) belső törvényeit is.

De pusztán noetikai szempontból is sokkal bonyolultabb a művészet viszonya a valósághoz. A művészet nem egyszerű utánzás, a modell dokumentárisan hű újrateremtése vagy róla szóló pontos tájékoztatás. „Ha a művészet nem nyújtana nekünk többet mint annak, amit napi életünkben tapasztalunk, pusztán másolatát, vajmi keveset jelentene számunkra. Ereje abban van, hogy nem akármilyen valóságot tár elénk, hanem a művész szemével látott, mintegy megsokszorozott és... felerősített valóságot,” írta méltán Zdeněk Nejedlý. ... A realizmus tehát nem másolata a valóságnak, hanem *művészi ábrázolásának, értékelésének és kifejezésének egyik meghatározott módja*.

... A valóság hű, igaz ábrázolásának kérdése más szempontból is arra késztet, hogy elutasítsuk a realizmus és az igazság azonosítását. Ez pedig *magának a valóságnak* fejlődése és változékonysága, s elsősorban annak a módnak a fejlődése és változékonysága, ahogyan az emberek a valóságot, látják, felfogják és értelmezik... Világos, hogy Homérosz valósága lényegesen különbözik a Dantéétól, Rabelais-é a Flaubert-étől, éppúgy, ahogyan a XIX. század klasszikus mechanikáján és fizikáján nevelkedett ember valóságának különböznie kell a XX. századi emberétől. Ami igaz egy történelmi korszak számára, az más szemszögből nézve tévesnek mutatkozhatik és viszont.

De nemcsak a világnézet és az elméleti világkép változik, hanem a világ művészi szemléletének egész szövete és az annak megfelelő művészi kifejező eszközök. A realizmus kérdését nem lehet a kifejező eszközök kérdésére korlátozni, de nem is lehet attól elszakítani. A realizmus története a világ új, haladóbb szemléletének és értelmezésének a története, de ugyanakkor a megfelelő, új kifejező eszközök és stílusformák keresésének a története is. A realizmus története szorosan összefügg az új műfajok és módszerek keletkezésével.

... a realista alkotási elvet úgy jellemezhetjük a legáltalánosabban, mint valamely adott kor objektív valóságának totális egységben felfogott, ábrázolást és kifejezést egyensúlyban tartó, az általánost és különöst, a lényegét és jelenséget konkrét történelmi mértékben egységbe foglaló, teljes ábrázolására irányuló törekvést...

... Erdemes elgondolkodni a cseh irodalmi realizmus sajátos jellegén. Němcová és Jan Neruda óta a cseh irodalmi realizmus mindig tartalmazott valamit saját ellenpólusából: azt a különleges lírai, költői s emellett mélységesen népi jelleget, amely élesen megkülönbözteti a francia realizmus átható intellektuális elemző szenvedélyétől vagy az orosz regény könyörtelen erkölcsbírálatától...”

(*Křetoslav Chvatík: Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*. Praha, 1962.

202.)

*

„... Václavek felhasznált némely pozitív felismeréseket, amelyekhez Lukács a vulgárszociológiát, a szocialista irodalomban továbbélő felszínes romantikus és naturalista csökevényeket bírálva eljutott. A szocialista művészet és esztétika alapkérdéseiben azonban Václavek felfogása *szöges ellentétben* volt a Lukácséval. Ez a felfogásbeli különbség kettőjük között a cseh szocialista irodalom két háború közötti fejlődésének sajátos jellegéből következik. Václavektól és a többi cseh teoretikustól mindig is idegen volt Lukács egyenlőségjele az avantgarde és a polgári dekadens irodalom problematikája között, ami Lukácsnál annak tudható be, hogy egyoldalúan a német reakciós romantika és a belőle fakadó Hitler-előtti és hitlerista, irracionalista és mitologikus eszmeáramlatok felé tájékozódott. Václavek és a többi cseh teoretikus ezzel szemben tökéletesen tudatában voltak annak, mily nagyfontosságú a huszas éveknek az a baloldali művészi avantgardeje, amely különösen a fejlett tőkés országokban fontos mérföldköve volt a művészek szakításának a polgári társadalommal, új, a kapitalizmustól el nem torzított értékrendszert kereső útjukon. Csehszlovákiában a művészi és politikai avantgardizmus kapcsolata különösen szoros és tartós volt, ami a cseh kultúra erős demokratikus hagyományaival és a forradalmi mozgalom politikai érettségével magyarázható. Művészi síkon ez a körülmény a cseh avantgarde kifejezetten dekadencia-ellenes és részben romantika-ellenes beállítottságában nyilvánkozik meg; léletszeretetével, optimizmusával ez az áramlat világosan az új osztály életstílusának egyes vonásait tükrözte.”

(*Květoslav Chvatík : Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky. Praha, 1962. 126.*)

(*Fordította: Rákos Péter*)

III.

Aragon ebben az írásában határozottan állást foglal Garaudy esztétikai műve mellett, amely a realizmus új értelmezését keresi.

ARAGON ELŐSZAVA GARAUDY D'UN RÉALISME SANS RIVAGES C. TANULMÁNYKÖTETÉHEZ

Ezt a könyvet eseménynek tartom. Azért is, *amit* mond és azért is, *aki* mondja. Megjelenése pillanataért is és azért is, mert a jövő záloga. Értékes mint eredmény és mint kezdet. Azért, amit összeváz és amit lehetővé tesz. Azért, amit elvet és a kor-szakért, amelyet megnyit.

Legelőször meg kell vizsgálnunk az embert: mert ez a könyv olyan ember műve, akinek szavait élete, létezése, cselekvése szabja meg; arról az álláspontról beszél, amelyet igaznak tart, cselekvésével egységben, annak elvei szerint ejti ki minden szavát. Ez az ember nem véletlenül ült le *írni*, csak azért, mert Saint-John Perse egy verse megragadta, vagy mert látta Picasso egy képét. Amit leír, számára alapvető fontosságú. A jóról és a rosszról, az élet és a halál értelméről alkotott véleményéhez kapcsolódik, ahhoz, ami a szenvedő többség mellé állította; amit mond, sohasem fantázia, érzelem, önkényes ötlet szülötte, hanem a vállalt felelősség önmagáért és másokért, s az a meggyőződés, hogy az e téren elkövetett tévedés más magatartásbeli hibák tükröződése: Amit mond az az útirány helyesbítése, a gondolat helyreigazítása.

Az átlagos kritikust elsősorban annak alapján ítéljük meg, hogy mit védelmez és hogy állásfoglalása közben milyen ízlésről, érzékenységről tesz bizonyosságot. Igazát az bizonyítja, hogy előttünk látott meg valamit, aminek az értéke megállapodik, vitathatatlanná válik. De eszméinek összessége kevésbé érdekel bennünket. Sainte-Beuve-öt nemzedékek olvasták azért, amit behozott az irodalmi köztudatba: a Pléiade-ért vagy a romantikusokért, s elfelejtik, hogy Saint-Simon híve volt.

Nem ez a helyzet Roger Garaudy esetében. Azoknak pl., akiknek Kafka nem jelent élményt és felfedezést fontos tehát, hogy erről a kérdésről itt egy marxista, és pedig marxista alapról beszéljen.

Ez minden bizonnyal a marxizmus természetéből fakad. Minden kritika mindig egy általános világszemléletből származott többé-kevésbé érzékelhető módon. Ez az uralkodó világnézet hangolja össze az írók olvasóival s így a kritikus tekintélye azonos az elfogadott, vagy később elfogadott eszmék tekintélyével. A kritikus adott korban, adott társadalmi rendben a nép nyelvén a nemzetnek e korra és e rendszerre irányuló nézeteit fejezi ki. Mondanivalóját ez teszi naggyá, de egyben ez határozza meg korlátait is. A szép, a jó nem ugyanaz például az aranykorban élő spanyol és a Napkirály korabeli francia számára. Vajon Gongorát megértette volna Boileau, aki értéktelennek tartotta mindazt, ami saját hazájában Malherbe előtt íródott? Vagy akár Shakespeare-t... S mindez így van, mindannak ellenére, hogy uralkodott egy általános világszemlélet — legalábbis a világ egy részén —, amely egyetemességre törekedett, ezért is hívták katolicizmusnak. Mégis, a különbségek létrejöttek az egyetemesség keretein belül is, s nemcsak a szakadások és a protestantizmus miatt (amely maga is felveszi annak az országnak a jellegzetességeit, ahol létrejött), hanem ugyanazon a valláson belül is nem kisebb a szakadék Keresztes Szent János és Bossuet, mint Calderon és Racine között.

Minden bizonnyal a marxizmus az első, vagyis inkább az egyetlen olyan kísérlet, amelyben az, aki hívének vallja magát, szükségszerűen elkötelezi magát arra, hogy sohasem felejtí el: nemcsak azokhoz szól, akik körülveszik, akiknek ismeri és osztja életét, hanem minden emberhez válogatás nélkül, akik természetesen különböznek tőle — de szól azzal a perspektívával, hogy eszméi egyszer majd az övéikké is válnak. A marxista egy magára vállalt *fogadás* álláspontjáról beszél (értsük ezt úgy, mint egy tudományos hipotézist), s számára minden hiba, amely ezt a fogadást kompromittálja, az emberiség ellen elkövetett bűnnek számít.

* Garaudy könyvének ismertetését l. a 470. lapon.

Mindezt akkor írom, amikor e rendszer hibáit szinte példa nélkül tárták fel, s ez megkívánja mindazoktól, akik a marxizmust vallják, hogy mérelegre tegyék *hiedelmeket* vagyis azokat az eszméket, amelyeket hatalmi úton igaznak fogadtattak el velük, mint ahogy előfordul, hogy háborúban egyik vagy másik csapat katonái olyan erőszak-elveket tesznek magukévá, amelyektől maguk is meglepődnek, ha újra beköszönt a béke. Nem tudom, helyes-e, ha a keresztény ember igazolja és vallásával összeegyeztethetőnek tartja azokat az embertelenségeket, amiket a kormányok követelnek tőle; erről nem akarok most vitatkozni, de azt tudom, hogy az eltévelyedésnek, a bűnöknek nincs, nem lehet magától értetődő helyük a marxizmusban, mindez a marxizmus eltorzítása, elárulása, kifordítása. A sztálini korszak elmúltával ezért tárták fel példátlan merészséggel mindazt, ami elhajlás volt a marxizmustól.

Nem a marxizmus revíziójáról van szó, hanem visszaállításáról. Véget kell vetnünk a dogmatikus gyakorlatnak a történelemben, a tudományban, az irodalmi kritikában, fel kell hagyni a tekintélyérvekkel, s a szent könyvekbe való hivatkozásokkal, mert ezek elfojtják a gondolatot és lehetetlenné teszik a vitát. Hogy csak az irodalomnál maradjak, a hivatkozás Engelsnek arra a szövegére, amely kijelöli Balzac jogos helyét, éppen elégszer szolgálhatott volna arra, hogy megsemmisítsen mindent, ami nem Balzac. Azok, akik ezáltal marxistának tartották magukat, a műalkotások közt megbonthatatlan hierarchiát állítottak fel, elfelejtve, hogy Stendhalról például azért nem beszélt Engels, mert egyszerűen nem olvasta. Nem értették meg, hogy Engels *példája* itt nem a *szöveg*, a Balzacról leírt mondat, hanem Engels magatartása Balzac-kal szemben, s hogy ezt a példát nem úgy kell követni, ahogyan felmondunk egy imát, hanem képesnek kell lennünk egy másik mű megítélésakor Marx vagy Engels megértésére.

Ezt a könyvet eseménynek tartom. Azért, mert életem és eszméim lényeges kérdéseit érinti. Mint személyes ügyemről kívánok róla beszélni.

Életem valójában akkor kezdődött, amikor a rajtam kívül létező, e világban engem megelőző, s a halálom után fennmaradó dolgok kifejezéséhez fogtam. Ezt a törekvést elvontan realizmusnak nevezik, s ilyekoznek róla olyan tragikus hangnem nélkül beszélni, amilyenre én kissé hajlamos vagyok. A realista olyan játszmát folytat, amelyben nemcsak ennyi a tét, hanem önmaga, egész írói utólete is kockán forog. Aki a realista hivatását választotta, mindent elveszít, ha veszt: semmi sem fog belőle fennmaradni. S bármennyire is állítják az ellenkezőjét, lelke mélyén minden ember azt a vágyat melengeti, hogy valami fennmarad belőle, túléli, nyomot hagy. Hányan írják nevüket fákra vagy kövekre? Tragédiájuk az enyém is. A *realizmus*, *realista* szó könnyven ad okot zűrzavarra, vagy legalább sokak számára zavaros a jelentése. Igen nagy művészek irtóznak tőle, emléküket mégis csak az őriz meg, ami bennük realista. Például Henri Matisse-ra gondolok: egyrészt azt mondta, hogy a valóság az ugródeszkája, nem tud nélküle megenni, de a *realista* szó csak rosszalló értelemben hagyta el ajkát. Terminológiai kérdés, tragikus terminológiai kérdés... Legyen bár a realista szó gyalázat céltáblája, akkor sem fogok lemondani róla. A realista magatartás a művészetben és az életben: ez életem és művészetem értelme. S ebben nem vagyok egyedül. Márpedig e szóval visszaéltek, alkalmazzák a művészet vulgáris formáira (mint pl. egy bizonyos fajta materializmusra is mondják), századunk szó- és képkereskedői csalásra használták; mindez oda vezetett, hogy hitelét elvesztette. Az ügy számomra nem divatkérdés. Kerüljek szembe akár nyílt antirealistákkal, akár állítólagos realistákkal, nem érhetik el sem hangoskodásukkal, sem olesó műveikkel, hogy a realista magatartást szégyellni kezdjem és elhagyjam. Nem születtem realistának, s nem is isteni kinyilatkoztatás alapján lettem azzá. Gondolkodásom a realizmushoz vitt, s ez megmásíthatatlan állásfoglalásom, amelyre egész életem tapasztalata készítetett. Talán egyszer megértik, hogy mit áldoztam fel érte.

Ezért egy könyv, amely ma a realizmus pillanatnyi helyzetképét rögzíti s a realizmus újraértékelését hirdeti annak alapján, ami az utóbbi hatvan év alatt az emberek tudatában végbemehetett, számomra nem lehet egyszerűen érdekes olvasmány: a lényegét érinti, a realizmus sorsát, mert a realizmus nem egyszer mindenkorra adott, s csak akkor élhet tovább, ha figyelembe veszi az újabb tényeket. Micsoda realizmus lenne például az, amely megragadna azok világszemléleténél, akik a földet laposnak képzelték, s úgy hitték, hogy körülötte kering a nap? De ugyanúgy az is, amely nem tudna a valóság újabb felfedezéseiről, a relativitásról, a radarról, az atom szerkezetéről. Mégis nagyon sokszor ezt a *dogmatikus* realizmust kérik tőlünk számon. Vajon a holnap realizmusa, az, amely a minket megítélő embereknek sajátja lesz, csak egy régi realizmus másolásának, megmerevedett mintáknak köszönheti majd egész létét? És ha a valóság megismerésével járó *megrendülés* olyan emberek műveiből ered, akik nem nevezték magukat realistának, akik nem voltak határozottan realisták, Matisse-tól, vagy Joyce-

tól, vagy Jarrytól? Jarryt mondtam, nem egészen véletlenül. Alfred Jarry műve azok közül való, amelyek ifjú szellememet táplálták, anélkül, hogy képes lettem volna akkor felfogni, mi lelkesít bennük annyira. Megelégedhetünk-e azzal a durva szövegmagyarázattal, amely az *Ubut* a rennes-i kolléga filozófia-tanárával magyarázza, bár a diáktrefa azonnal szembötlő. A humor csak ideiglenes magyarázat. Igaz, hogy most, amikor játszották az *Ubu Roit* a T. N. P.-ben, a mostani fiatalság ugyanúgy tapsolt a szavaknak, mint mi egykor, de *valami többnek is*: valaminek, ami a történelemből született, s ez a szörnyűnek ugyanaz az élménye, amely az *Allásdátok meg Arturo Ut!* fogadtatását a fiatal közönség részéről magyarázza. Ők már egészen mást látnak benne, mint én, az események tanúja, kortárs, aki a kor képének részleteit másként követeli... *Ubu* ma a T. N. P.-ben nem diáktrefa. Többé nem a múlt század utolsó óráinak botránya, hogy nyílt színen kiabálják azt a szót: MERDRE! A mű a szerző által nem is képzelt külső körülmények folytán olyan reális rezonanciát nyert, amely hatását jócskán megsokszorozza.

Ugyanez a jelenség figyelhető meg Kafkánál, kinek világa, amelyet korábban egy beteges képzelet termékének tartottak, hasonlatossá vált a *történelmi valósághoz*. Rokon ezzel Majakovszkij színdarabjainak esete: ezekben az 1928—29-es évek hiperbolái a bürokrácia egyenes szatírájává váltak, s másképp hatnak harmincöt év múlva, mint amikor a költő azokat elképzelte. Szatírája ma másképpen *veszélyes*, mert a mai Pobedonoszikovoknak másképpen van alkalmuk felismerni önmagukat, s másképpen tagadják, amikor meglátják képmásukat: *Ilyen nálunk nincs, ez nem természetes, ez nem valóságnál, ez nem hasonlít. Ezt újra kell formálni, finomítani, költőivé tenni, lekerekíteni...*

El kell-e vetni a realizmusnak azt a művészetet, amely ugyan állásfoglalásában nem realista, de a valóság később erőteljesen igazolja? Azok mellé kellene talán állni, akik a valóság nevében az újraformáltat, a megfinomítottat, a költőit, a lekerekítettet követelik? Ezeket a kérdéseket juttatják az ember eszébe, azaz inkább az olyanfajta észbe, mint az enyém, Apollinaire, Claudel, vagy Reverdy alkotásai éppen úgy, mint Barrès vagy Kipling művei, a festészetben Breughel és Goya ugyanúgy, mint napjainkban a Guernica-freskó.

Ha mindazt, ami a dogmatizmus mércéje szerint nem „valóság”, szisztematikusan elvetjük, akkor megcsönkítjük, elsekélyesítjük a realizmust, és különösképpen elhomályosítjuk a művészet jövőjének egyik lényeges kérdését, azt, amit a kulturális örökség kérdésének nevezünk. Hiszen hogyan vehetjük el azt, ami talán holnap a történelmi valóság kifejezése lesz (Falstaff, Figaro, A Revizor, Ubu, Pobedonoszikov), ha ugyanakkor arra törekszünk, s ez a marxisták álláspontja, hogy megvédjük a nép örökségét a kultúra területén? Az, hogy Kafka rendkívül leegyszerűsített megítélését teljesen elvetették a nagy író *szocialista* hazájában, miután évek során át hibásan értékelték művét, azt mutatja, hogy ilyen álláspont nem maradhat fenn és ez bizalmat ébreszt az emberi értelem jövője iránt. Nem akarok az újabb viták részleteibe bocsátkozni, de ilyen példák láttán meg kell értenünk, hogy a művészi értékek *világa* egészen más módon folyik, mint a háború, akár polgárháború, akár más legyen az. De azért egy pillanatra sem képzelhető el, hogy az emberi szellem fejlődése, a nemzeti kultúrák kibontakozása olykor erőszakos viták nélkül menjen végbe, azonban ez az erőszak más jellegű, mint az állam-erőszak, az egyéniség elnyomása a többség által.

Akár realisták, akár nem, a művészek sohasem fognak lemondani arról, hogy vitába szálljanak egymással, hogy tagadják egymás eszméit, s a látszólagos béke köztük csak külszín. Ki beszélhet hát az *ideológiák békés egymás mellett éléséről*? A művészetben? Ennek semmi értelme, mint ahogy annak sem volna értelme, hogy megkíséreljük egységesíteni az alkotó gondolatot s azt alárendelni a Pobedonoszikovok és Ubuk kánonjainak.

Roger Garaudy könyve esemény abban a világban, ahol az önkény a tudomány maszkját ölti magára, s a dogmatizmus a művészet álarcában lép fel. Mint realista s — nehogy félreértsék — mint *szocialista realista* üdvözlöm nyugodt merészségét, s örülök, ha arra gondolok, hogy a fiatalok, akiket nálunk minden igyekezett a realizmustól, mint elintézt, elítélt, eltemetett ügytől elfordítani, e könyvben meglátják majd az aktív gondolkodás kezdetét, amellyel a művészet hozzájárul a világ *átalakításához*.

(Fordította: Fodor István)

IV.

Carlo Salinarinak, a Gramsci Intézet munkatársának egy terjedelmesebb irodalomelméleti tanulmányából választottuk ki az alábbi részletet, itt közölt cikkünk anyagának szemléltetésére.

CARLO SALINARI

A REALIZMUS FOGALMA *

Az eddig folytatott vizsgálódás fényénél, azt hiszem, újból elemezni kell annak a realizmusnak a fogalmát, amely mindig is a marxista kritika egész történetén végigvonuló kulturális harc középpontjában állott. Néhány évvel korábban már meghatároztuk ennek két alapvető értelmezését. Elsősorban a realizmus mint *módszer* (metódus) és mint *irányzat* (tendencia) közötti különbség megállapításakor. Különbséget tettünk a realizmus mint a művészet általános meghatározása között (minden igazi műalkotás nem lehet csak azért realista, mert a realitás megismeréséhez kapcsolódik) és a realizmus mint sajátos olyan irányzat között, mely egy bizonyos periódusban a nemrealista irányzatokkal szembehelyezkedik. Végül is a művészet a valóság megismerése és ezért mindig realista, ha művészet. Mindazonáltal ilyen, az esztétika terén igen értékes megállapítás csupán általános elméleti feltételezés lehet, mihelyt az egyes műalkotások történeti megítélésére kerül sor. Hiszen a valóság összetett és ellentmondásos: meg lehet ismerni néhány töredékében vagy egészében, statikus elemeiben vagy dinamikus elemeiben, részleges aspektusaiban vagy ellentmondásainak összességében. Elegendő csak utalni ezzel kapcsolatban Gramsci egyik megfigyelésére: „Egy meghatározott történelmi-társadalmi pillanat soha nem homogén, sőt, ellentmondásokban gazdag. 'Egyéniség' lesz, a fejlődés egyik 'pillanata'; mégpedig azért, mert az élet egyik alapvető tevékenysége uralja benne a többit, mert egy történelmi 'fokot' jelent: de ez együttjár bizonyos felépítettséggel, ellentéttel, harccal is. Aki ezt az uralkodó tevékenységet, ezt a 'fokot' ábrázolja, az valóban az adott momentumot mutatja be; ám mit mondjunk azokról, akik ennek más elemeit, más tevékenységeit mutatják be? Ezek talán nem 'ábrázolók'? És nem ábrázolja a 'pillanatot' az is, aki annak 'reakciós' és anakronisztikus elemeit fejezi ki? Vagy csak azt tartjuk ábrázolónak, aki az összes erőt és elemet harcban és ellentétben, vagyis a történelmi-társadalmi ellentmondások összességében mutatja be?”

A realista irányzat a totalitás, egy meghatározott történelmi korszak valósága összes aspektusának bemutatására törekszik. Olyan művészet tehát, mely *hegemón* akar lenni, és mint nagyobb művészet helyezkedik szembe a kisebb, nem-realista művészettel. Éppen ilyen értelemben hívta fel a figyelmet Cesare Luporini az II Contemporaneóban megjelent cikkében arra, hogy a realizmus mindig történetileg meghatározott, és azért jelentkezik a nem-realista művészettel szemben mint tendencia, mert az *irányját* ragadja meg mindannak, ami felé a dolgok tartanak, ami felé az emberi-történeti valóság lényege halad, „vagyis a maga reális értelmében fejezi ki és tolmácsolja ezt a mozgást, egyúttal sietteti és megszületését is elősegíti”. Ugyanakkor azonban a realizmus „minden előre meghatározott tartalmat vagy kifejezési módot visszautasít”, mert hiszen minden alkalommal a történelmileg meghatározott tartalmakban és formákban kell megkeresnie ezt az *irányt*. Különbözhetetlen lenne a műalkotásokat megérteni „a maguk keletkezésében és elbírálási öket azon értékek alapján, melyekkel az emberiség örökségének részévé válnak majd. Ellenkező esetben csupán gépies és szociológikus alkalmazásukról lehetne szó, még ha marxisztikus kifejezésekkel is.” Ugyanígy csak történetileg lehet meghatározni a nem-realista művészetet is, mely egyébként nem esik szükségszerűen egybe a nem-művészettel, hanem olyan művészet, „ami történetileg alárendelődik a realista művészetnek”, és „csak úgy létezhetik, ha valamilyen módon adófizetője neki, minden nagy korszakában”. Helyes az a közfelfogás, hogy vannak műalkotások, melyek egy egész történelmi fordulót ábrázolnak, az emberiség egyik nagy korszakát tárják fel és mutatják be; és vannak, melyek sokkal kisebb körön belül mozognak. Vagyis a realista irányzat ezek szerint a

* A Gramsci Intézetben 1963. február 13-án a mai kritika kérdéseiről a marxista kritikusok számára rendezett vita *I problemi della critica* című bevezető előadásának második fejezete.

kiterjedés és a valóság mozgását ábrázolná, a nem-realista pedig a viszonylagos megrekedés és megőrzés pillanatát. Ezen a jellemzésen túlmenően csak a történeti elemzés határozhatja meg konkrétan — a tartalomban és a formában — a különféle realista és nem-realista művészek vagy mozgalmak sajátos aspektusait. S e mozgalmak vagy valamelyik — bármilyen kiváló — művész meghatározó elemeit a realizmus modelljeként kiemelni vagy belőlük a realizmus mindenki számára érvényes kánonjait lemásolni annyit jelentene, mint visszaesni a metafizika szférájába és a megértés minden komoly lehetőségét elzárni.

A realizmusnak mint *tendenciának* a felfogása alapján dolgozták ki a második alapvető fogalmat, amire már utaltunk. Mégpedig azt, mely szerint a realizmus „semmiféle tipológiára sem vezethető vissza; még arra a leginkább felületésre sem (és ez mutatja a megítélés határait ezen a téren) mely a dolgok természetes (natúrális) megjelenítésén alapul, az arabeszkkel, a díszítő-motívummal, a geometriai absztrakcióval szemben, és így tovább”. Csak a konkrét történeti elemzés képes alkalomról alkalomra, esetről esetre feltárni, melyek azok a művek, amik a valóság teljes ábrázolására törekcsenek, és melyek akarják azt meghamisítani, vagy melyek akarnak annak egyik sajátos részlet-törődékébe zárkozni. És az ilyen elemzést csak a *posteriori* lehet elvégezni, a létrejött alkotásokon, anélkül, hogy a *priori* olyan normákat szögeznénk le, melyek a művészi teremtetést irányítanák. A marxizmusnak a legteljesebb *szabadságot* kell a művészi alkotás tekintetében követelményként felállítania, és ugyanolyan erővel kell harcolnia a *normatív* realizmus-felfogás ellen, mint ahogy a neorealista vagy antirealista irányzatokkal küzd. (Éppen az *Il Contemporaneo*nak ebben a számában közöljük Gianni Toti vitacikkét a neves spanyol kritikus, Castellet és abbéli törekvése ellen, hogy a realista költészet normáit lediktálja.) Ily módon fog kitűnni, hogy századunk realizmusa, legfontosabb pillanatait tekintve, a modern művészet kereteiből — azt felülmulandó — nő ki, nem pedig azon kívül keletkezik és nem azért, hogy megtagadja ezt a modern művészetet. Elegendő csak a húszas évekből művészi virágzásra gondolnunk a Szovjetunióban vagy a közvetlenül háború utáni olasz újrealista filmre, vagy Brechtre vagy Picassóra. És kiderül az is, hogy a realizmus ilyen értelmezése — túl azon, hogy lehetetlenné teszi a realizmus azonosítását a „XX. század-ellenességgel” — egyben mindenféle „tartalmista” művészet-felfogás teljes felszámolását is jelenti, még az olyan éppenséggel nem közönséges és kezdetleges felfogását is, mint amilyen Lukács György. A „tartalmizmus” tévedése az ideológia és a költészet közötti kapcsolat felfogásának mechanikus és téves módjában van. Rögtön meg kell mondan, hogy éppen a marxisták voltak azok, akik — a művészet mindennemű romantikus és irracionalista felfogása elleni, minden kompromisszumtól mentes polémiajukban — szervesen fejlődött elmélettel tudták meghatározni azt az értéket, amit az eszmék a műalkotásokban jelentenek (és ezzel kapcsolatban elegendő csak utalnom Galvano della Volpe *Critica del gusto* című művének A „művészi kép” *kritikáját* tárgyaló példás fejezetére). És a marxisták voltak azok, akik ennek következményeit levonták akkor, amikor egyenesen felforgatták a *forma* és a *tartalom* hagyományos felfogását; és az elsőt a gondolattal vagy a koncepcióval azonosították, „az absztraktmisztikus képek (gyakran egyenesen képek-hangok), vagyis *jelentés nélküli*, következtetés-képp *kifejezés- és közlés-nélküli*, végeredményben *alakatlan* (informale) művészi képek” helyett. „Ez a romantikától örökölt művészeti problematika ledöntését jelenti.” Másodszorban kinyilvánították (és elméletileg bebizonyították) a *szerkezet* és a költészet elválaszthatatlan kapcsolatát: vagyis elismerték azt a *tevékeny* szerepet, ami a mű intellektuális szerkezetének van a költői jelentés összességében. Következésképp véglegesen megcáfolták azt a Croce-i tételt, mely a kétféle elem között úgy tesz különbséget, hogy a struktúrát a költészet egyszerű előfutáraként fogja fel. Szükséges azonnal megjegyezni, hogy a költészet eszményi szerkezetét soha nem lehet magától a költészettől idegen mértékkel sem mérni. Már De Sanctis megjegyezte, hogy egy mű tartalma két különféle formában jelentkezik a kritikus előtt: előbb mint absztrakt tartalom, majd mint konkrétan kifejezett tartalom. Ma, nagyobb pontossággal, úgy mondhatnánk, hogy az ideológia két különféle momentumban nyilvánul meg a művészi alkotás során. Az elsőben mint a *szerző világ-felfogása* és így a művészi alkotómunka *egyik* összetevője, mely dialektikusan összefonódik más összetevőkkel (és ebben a fázisban ez a világfelfogás a filozófia és a szociológia eszközeivel mérhető; ennek alapján mondhatjuk, hogy Balzac vagy Dante ideológiája reakciós volt). A másodikban mint *világ-ismeret* realizálódik a műalkotásban: s ezt a világ-ismeretet már csak magából a műből bányászhatjuk elő; és minden esetben, ha ilyen van, ez csak haladó lehet (mert az igazság mindig haladó): vagyis csak a *posteriori* ítéltethjük meg (tehát a műből való kielemezés után). Innét van azon következtetés lehetetlensége, melyek megszabják, milyen tartalmakat kell feltárni és megismertetnie a művészetnek; még akkor is, ha ezek az elméletek visszautasítják a durva „tartalmizmust”

és megejtőbb formákban jelentkeznek. Amikor Vittorini az ipari áram feszültségi fokán álló művészetről beszél nekünk, még véletlenül sem gondol arra, hogy a művészet a maga *argumentumául* a gyárat vállalja, hanem olyan művészetre utal, melynek ideológiai tengelyében a technológia és a tudományok modern eredményeihez szorosan kapcsolódó filozófia és szociológia álljon. Ez esetben is a Vittorini-féle elképzelés inkább saját művészi tevékenységére és egy csoport kulturális politikájára van inkább hatással, semmint az igazi, valóságos kritikára. „Ha csak azt nézzük, hogy két író ábrázolhatja (kifejezheti) ugyanazt a történelmi-társadalmi pillanatot, attól még az egyik igazi művész, a másik pedig egyszerű sarlatán is lehetne. Ha csak abban merül ki a kérdés, hogy leírjuk, társadalmilag mit írnak le vagy fejeznek ki ők ketten, vagyis jól-rosszul összefoglaljuk egy meghatározott történelmi-társadalmi pillanatot jellegzetességeit, az nem jelenti, hogy akárcsak érintettük is volna a művészi problémát. Az ilyen összefoglalás, leírás hasznos és szükséges lehet, sőt bizonyára az is, csak hogy egy másik területen: a politikai kritika, az erkölcsi kritika területén, bizonyos hitek és érzelmek, élet- és világ-felfogások lerontásának és leküzdésének harcában; de ez nem műkritika vagy művészet-történet és nem is léphet fel ilyen igénnyel, mert különben zavart kelt, és a tudományos felfogás megmerevítését vagy késleltetését, vagyis éppen a kulturális harccal velejáró célok elérésének megnehezítését eredményezi.” Ez Gramsci véleménye. És ezt soha nem szabad elfelejtenie a kritikusnak (én magam is mindig ezt szoktam felidézni a könnyű „tartalmista” kísértések ellen): nem szabad elfelejtenünk azt, hogy az új *világfelfogásért* vívott harcot egyesíteni kell tudnunk az egyes művekben és az egyes írók által realizált *világismeret* objektív és tudományos kritikai értékelésével. Csakis így módon lehet kritikánk — anélkül, hogy nyersen „tartalmista” vagy konfúzus lenne — *harcoló* kritika.

(*Il Contemporaneo*, 1963. március 17–21.)

(Fordította : Szabó György)

Eredeti szándékunk az volt, hogy összefoglaló cikket közlünk mind a lengyel, mind a jugoszláv, a realizmusra vonatkozó irodalomelméleti állásfoglalásokról. Minthogy ezt nem tudtuk megvalósítani, egy lengyel, illetve egy jugoszláv irodalomelméleti kézikönyvből — mindkettő reprezentatív munka hazájában — válogattuk ki az erre vonatkozó szemelvényeket.

Az irodalmi áramlat: Irodalmi áramlaton — legáltalánosabban — a művészeti és elméleti tendenciák bizonyos, belsőleg meglehetősen egységes együttesét értjük, amelyet egy sor, az áramlat számára reprezentatív, kiváló mű rögzít. Világosan meghatározható történelmi határok között jelentkezik, a születéstől a kikristályosodáson át a felbomlásig és eltűnésig, mint az irodalomtörténeti folyamat különálló jelensége. Az irodalmi áramlat a specifikusan irodalmi elemeket az adott történelmi kor kultúrájának, ideológiájának és világnézetének más területeiről származó elemekkel kapcsolja össze. Az adott irodalmi korszakon belül több irodalmi áramlat is fellelhető, amelyek gyakran az elletettség elve alapján léteznek egymás mellett, bár elsőrendű szerepe rendszerint csak egynek van közülük (bár nem mindig, pl. a mai korról kapcsolatban nehéz lenne erről beszélni). Az áramlat kikristályosodása és eltűnése megközelítően jelzi a korszak határait. Leggyakrabban ennek az uralkodó áramlatnak a neve egyúttal a korszak neve is, amelyben ez más áramlatokkal együtt jelentkezett (pl. romantika, pozitívizmus, modernizmus stb.).

Bár az áramlat létezésének a bizonyítékai meghatározott művészi alkotások — irodalmi művek (valamint a kritikusok elméleti nyilatkozatai, művészi programok stb.), magát az áramlatot mégsem szabad azonosítani ezzel vagy azzal a művel, vagy a művek csoportjával.

Az irodalmi áramlatot alkotó elemek összessége sohasem jelentkezik egy műben. Inkább azt kell mondani, hogy az irodalmi áramlat azokból az egyes, időben egymáshoz közel keletkezett művekben szétszórott eszmei és művészeti sajátosságokból tevődik össze, amelyek közösek ezekben a művekben, és meghatározzák azok jellegét, azaz lényegeseit. Ezeknek a közös vonásoknak összessége nem statikus jelenség, ellenkezőleg — fejlődik, de csak olyan keretek között, amelyben sajátosságai nem homályosulnak el. Abban a pillanatban, amikor ezek a sajátosságok nem jelentkeznek, az irodalmi áramlat megszűnik létezni. Az irodalmi áramlat fogalma tehát egyrészt általános jellegű (az adott kor egy sereg irodalmi jelenségének és tényének általánosítása), másrészt pedig fejlődő jellegű: nem a jellemző vonások statikus együttese, hanem dinamikus, változó. Kikristályosodott irodalmi áramlatokról csak az újabb korokban beszélhetünk. A régebbi irodalom jelenségeire csak nagyon óvatosan szabad alkalmazni ezt a fogalmat, ha egyáltalán kell alkalmazni.

Az irodalmi áramlatszerves egész, sőt sajátos rendszer, amelyben bizonyos elsőrendű elemek, bizonyos mellékes tényezők, valamint azok rendszere és hierarchiája jelentkezik. Ahhoz, hogy meghatározhassuk egy irodalmi irányzat jellegét, el kell határolnunk benne az elsőrendű szerepet játszó tényezőket a mellékesektől és teljesen lényegtelenektől. Melyek az irodalmi áramlat alapvető alkotóelemei, és ezzel kapcsolatban milyen területeken kell keresni az egyes áramlatok eltérő vonásait?

Minden áramlat négy alapvető eleméről lehet beszélni:

1. Az áramlat ideológiai és filozófiai alapja a valóság meghatározott koncepciója, megismerésének bizonyos módja, a történelem, társadalmi élet és emberi sors törvényeinek megértési módja. Ide tartoznak azok az eszmei követelmények is, amelyek célja a fennálló viszonyok átalakítása, azok a társadalmi és erkölcsi eszmények, amelyek alapján a valóságot értékeljük.

A filozófiai és ideológiai alap nagy mértékben befolyásolja azoknak a műveknek a jellegét, amelyek az adott áramlat hatása alatt keletkeztek. Közvetlenül meghatározza azoknak a törvényszerűségeknek a jellegét, amelyek alapján a szerzők a műben bemutatott világot, a hősök sorsát magyarázzák. Alapjában véve itt két szélsőséges lehetőség jelentkezik: egyrészt az a törekvés, hogy a bemutatott világ visszaadja a valóság törvényszerűségeit az emberek társadalmi tapasztalatainak megfelelően az adott korban, másrészt hogy a bemutatott világot a lehető legnagyobb mértékben függetlenítsék a reális világtól és az

azt irányító törvényektől. Egyrészt tehát szélsőséges realizmusról van szó, másrészt szélsőséges fantaszitikumról. Ezek között a szélsőséges (elméleti) lehetőségek között van egy sor olyan közbeeső lehetőség, amelyekben fantaszitikum és realizmus a legkülönbözőbb módokon és arányokban keveredik. Ezeknek a keveredési módoknak a jellege, a realiztikus elemek elsőbbsége, vagy fordítva, a fantaszitikus uralkodása azoktól a filozófiai és ideológiai tényezőktől függ, amelyek az irodalmi áramlat alapját alkotják. Néha a realiztikus vagy fantaszitikus elemek önmagukban véve nem fontosak, hanem csak mint a bemutatott világon kívül fekvő jelentések és tartalmak kifejezői. Ezen alapult pl. a XIX. és XX. század fordulóján uralkodó szimbolista irodalom is.

Az egyes irodalmi áramlatokban különbözőképpen alakul a realizmus, fantaszitikum és szimbolizmus (vagy allegorizmus) viszonya. Ez elsősorban attól függ, hogy milyen jelentőséget tulajdonítanak az egyes elemeknek az áramlat alapelveinek megfelelően, milyen szerepet szánnak nekik az alkotók a bemutatott világ egészében. Nemcsak ezeknek az elemeknek az egymáshoz való viszonya különböző az egyes áramlatokban, hanem maguk az elemek is eltérő jellegűek. ...

Különös jelentősége van a fantaszitikumnak a romantikus irodalomban. Ebben az esetben kétségtől elválaszthatatlan kapcsolatban volt a nép hatásával, a népi hiedelmekkel, a folklór legkülönbözőbb jelenségeivel (mint pl. a mondák, legendák, a deák-irodalom, mesék stb.), amelyeket a romantikusok előszeretettel használtak fel az irodalomban. Ilyen típusú fantaszitikumra jó példa Mickiewicz *Balladák és románcok* című kötete. ...

A fantaszitikum elemeit kiküszöbölte a XIX. századi realizmus, majd a naturalizmus. A realisták alapvető kérdéssé tették, hogy a bemutatott világ szerkezetileg meg egyezzen-e a való világgal. Olyan irodalmi fikció felépítésére törekedtek, amelyben a művészi általánosítás nem törte szét az általános törvényszerűségeket, amelyben nemcsak az alkotó elemek, hanem azok kapcsolatai is valami „hasonlósági” viszonyban voltak a történelmileg meghatározott társadalmi valósággal. A realista műben bemutatott világ megfelelt a való világ észlelésére és megértésére társadalmilag kialakult készségeknek és módoknak. A realisták nem rombolták le az olvasók megismerési készségeit, hanem arra törekedtek, hogy elmélyítsék és gazdagítsák azokat. Mintha egyszerűen elfogadták volna a józan ész meglevő normáit és az általánosan érthető megismerési kategóriákat. Az volt a realista alkotók fő törekvése, hogy a jelenségeket az életbeli hasonmásaiknak megfelelően mutassák be. A realista műben található világ empirikusan ellenőrizhető elemeken és viszonyokon alapult, bár messzemenő általánosítás útján keletkezett, és a szerző nézeteinek, törekvéseinek és értékelésének meghatározott rendszere alá volt rendelve.

A fantaszitikum és realizmus kölcsönös viszonya az irodalmi áramlatokban, az egyik vagy másik elem túlsúlya, mindig szoros kapcsolatban van azokkal a feladatokkal, amelyeket az irodalom magára vállalt az adott történelmi korban. Így a realiztikus törekvések akkor kerülnek túlsúlyba, ha a szerző a környező világban látja saját törekvéseinek helyességét, meglátja az általa követett eszmények megvalósításának lehetőségét. A fantaszitikum pedig akkor uralkodik ha az író eszményei ellentétben állnak a mindennapi élettel, ha a valóság nem tudja azokat megokolni és alátámasztani. Ezért a szerző más világot követel, mint amilyenben él, olyat, amelyik megegyezik törekvéseinek irányával, és képzeletének törvényei irányítják.

Ez rendszerint a fantaszitikus elemek megjelenésének az alapja. Konkrét jellegük, funkciójuk és formájuk azonban mindig azoknak a nézeteknek, rendszereknek és követeléseknek az összességétől függ, amelyek az adott történelmi helyzetben az irodalmi áramlat alapjává válnak. Ez az alap határozza meg az áramlat összes tényezőit, de közvetlenül kijelöli a bemutatott világ felépítésének alapelveit, és a hős sorsát motiváló elveket is.

A realizmus és fantaszitikum kérdését úgy kell kezelni, mint a filozófiai és ideológiai nézetek közvetlen befolyása alá tartozó jelenségek egyikét. Itt pl. olyan jelenségek is szerepet játszanak, mint az általánosítás és egyénítés kölcsönös viszonya a bemutatott világ felépítésében, mint az eszmék láthatóvá tétele az irodalmi képből, mint ennek a képnek a reális tényekkel való telítése, mint a külső körülmények iránti érdeklődés és a hős életében, vagy ellenkezőleg, a pszichológiai jelenségek iránti érdeklődés, mint az irodalmi alany szerepe és viszonya a bemutatott világhoz. ...

Minden irodalmi áramlat tehát a megismerésben betöltött szerep (a bemutatott világ viszonya a való világhoz), a nevelési szerep (az olvasóra való irányzatos hatás), valamint e két szerep kölcsönös viszonyának és kapcsolatának új meghatározását hozza. ...

2. Az alkotói módszer. Ezt a jelenséget külön tárgyaljuk. Legáltalánosabban alkotói módszernek azoknak az elveknek a rendszerét nevezzük, amelyek az áramlat filozófiai alapjából nőttek ki, és közvetlenül az irodalmi alkotásra vonatkoznak. Az alkotói mód-

szer az áramlat középpontja, fő tényezője, magában foglalja mindazokat a specifikus vonásokat, amelyek jellemzők az áramlatban egyesült törekvésekre.

3. Az irodalmi áramlat által előnyben részesített *témák és eszmék együttese* az áramlat lényeges eleme. Bizonyos témák és bizonyos eszmék — problémák vagy akár törekvések — ismételődése egy sor műben annak az egyik bizonyítéka, hogy ezek a művek az adott áramlathoz tartoznak. Minden irodalmi áramlatban van a témáknak (vagy motívumoknak) és a velük kapcsolatos eszméknek egy reprezentatív csoportja. Ez a csoport azoktól a társadalmi és kulturális feltételektől függ, amelyek között az áramlat kibontakozik, valamint azoktól a filozófiai és esztétikai törekvésektől, amelyek az áramlat alapjául szolgálnak. Azoknak az eszmei és társadalmi helyzeteknek felelnek meg, amelyeket az áramlat képviselői korukban központioknak vagy általános jelentőségűeknek tartanak. ...

4. Az áramlat művészi-irodalmi eszközeinek összessége. Mind az egyes művészi eszközök, mind — ami fontosabb — különböző kapcsolataik és viszonyaik az adott irodalmi áramlaton belül meghatározott (többé vagy kevésbé szoros) rendszert alkotnak, amely az új tematika követelményeiből sarjad, és az alkotói módszer alapelvei határozzák meg. A művészi-irodalmi eszközökről szólva olyan jelenségekre gondolunk, mint a műfaji formák, mint — ezeken belül — a cselekményes szerkezet típusai az epikában és a drámában, valamint a cselekménytelen szerkezet típusai a lírában, mint a nyelvi — stilisztikai formák (mésélés, monológok, párbeszéd stb.), mint a verselési eszközök stb.

Nem az egyes elemek játsszák itt a főszerepet, mert azokat egyszerűen a hagyományokból is át lehet venni, hanem azok sajátos kapcsolatai és kombinációi, mert ezeket az adott áramlat alapelvei határozzák meg. ...

Minden esetben az irodalmi eszközök eltérő rendszerével van dolgunk, amelyet az áramlatban kifejezett törekvések összessége határoz meg. Ezekből a törekvésekből következik többek között, hogy az áramlat képviselői előnyben részesítenek egyes műfajokat (pl. a romantika korában a lírai és drámai műfajok uralkodtak, a kritikai realizmus korában elsősorban a regény), nyelvi és irodalmi stílusokat, vagy előnyben részesítik a verses beszédet a prózával szemben (romantika), vagy fordítva — a prózai technikát (kritikai realizmus).

(M. Glowinski — Al. Okopień — Sławińska — J. Sławiński : *Zarys teorii literatury*. (Irodalomelméleti vázlat.) Warszawa, 1962. PZWSZ, 462—475.)

(Fordította : Zsembery Teréz)

*

„... az európai irodalmi realizmus kora, amely a múlt század harmincas éveiben kezdődik, és a század közepére meghódítja egész Európát, teljesen elfordul a romantikus felfogástól. Míg a romantikus költő alkotásának legértékesebb részét az ösztönös, tudatalatti tevékenységben, az illetlen találta meg, amelyet követett, de amelyen nem uralkodott, a realizmus irodalomkritikája mint alapfogalmat az igazság fogalmát vezette be a poétikába. Ez a fogalom nem volt ismeretlen sem az antik, sem a klasszicista poétikában ... de most sokkal pontosabb jelentést kapott. Az igazság a realista költő számára a kisemberek mindennapi életének minuciózus és részletes leírását jelenti, a falusi világot éppúgy, mint a városiét, a kisemberek életét és alakjaikét ...

A realista tehát visszatér az arisztotelészi meghatározáshoz és a dolgokat olyannak kívánja bemutatni *amilyenek*; ez a „szemtanú” tevékenységéhez az erőt természetesen nem merítheti tudatalattijából, hanem az irodalmat mint a körülötte levő emberek és dolgok tudatos megfigyelését és szemlélését fogja fel. Az inspirációt az író *intenzív* munkája váltja fel, az író mindenekelőtt megfigyelő, s azután ékesszavú tanúja annak, amit látott.

Ismeretes, milyen emberfeletti munkát és erőfeszítést fektetett be Balzac regényeinek megírásába ... Emile Zola naturalista regényét egyenesen kísérleti regénynek nevezte, amely a költői alkotásban tudományos módszereket alkalmaz. Érdekes történeti paradoxon, hogy a szovjet irodalomtudomány egyrésztől eddig elvetette a naturalizmus művészeti alapjait, azt a megsejtését, hogy az ember biológiai lény, amely csak természeti törvényeknek van alávetve, míg másrésztől elfogadta a költészetnek és a tudománynak azt a naturalista azonosítását abban az értelemben, hogy a költészet rokona a tudománynak és a filozófiának és egyáltalán nem művészet jellegű — mert ha a költészet művészet, akkor elsősorban a többi művészettel rokon de nem a tudománnyal és a filozófiával. Mégis ebből a tanításból fennmaradt mindmáig az a meggyőződés, hogy a költő tevékenysége nagy részében tudatos tevékenység, amely sikerrel

csak akkor végezhető, ha a költő fáradhatatlanul dolgozik. A mai költő szimbóluma nem az istentől megihletett próféta, hanem Balzac... (229–231).

Az a realista törekvés, hogy a dolgokat és az embereket olyannak írja le amilyenek, a poétikában az utóbbi időben kifejlesztette az intenzív *ideológiai elemzést*, mint a realista eme törekvésének adekvát kritikai módszerét. Ezt kiegészítette és tökéletesítette a *marxista poétika*, nagy sikerrel tanulmányozva a költői mű történelmi, társadalmi és osztályalapját. (232)

(*Uvod u književnost*. (Bevezetés az irodalomba.) Szerk.: Fran Petreš és Zdenko Škreb. Zagreb, 1961. „Znanje”. Zdenko Škreb: *Poetika*. 205–235).

*

Ezek a terminusok: klasszika, klasszicizmus, romantika, realizmus, naturalizmus, a mai irodalomtudományban kettős értelemben használatnak. Először mint meghatározott, időben korlátozott korszakok az irodalom történetében, s emellett mint úgynevezett stílus-típusok elnevezései. Az utóbbi felfogás feltételezi, hogy a különböző korok költői időszakoként azonos vagy hasonló módon fejezik ki magukat, hasonló módon közelítik meg a művészi kifejezés kérdéseit. Ez azt jelenti, hogy a történelem menetében valamilyen ritmikus törvények uralkodnak, amelyek szerint bizonyos szabályszerűséggel váltakoznak pl. „romantikus” korszakok (illetve „romantikus” művek) „realista” korszakokkal stb. Ezt a szemléletet képviseli Tyimofejev is, amikor két konstans írói módszert (stílus-típust) különböztet meg: a realizmust és a romantikát.

Úgy véljük, hogy az ilyen szemlélet nem számol eléggé az irodalmi mű történeti feltételezettségével. Amint minden művészi alkotás önmagában utánozhatatlan (megismételhetetlen), egyedi jelenség, ugyanúgy egész stílus-korszakok is egyszeriek, meg nem ismételhetők, mert meghatározott történelmi feltételektől függenek. Azt nem kell talán bizonyítani, hogy a történeti tények meg nem ismételhetők, hogy a történelem kerekét nem lehet megállítani vagy visszaforgatni. Ezért csupán bizonyos stílusjegyek (nyelvi kifejező eszközök, motívumok) ismétlődhetnek meg, de még ezek is minden stílus-korszakban valami újat fognak kifejezni, másképpen fogják megvilágítani a stílus egészét. A barokk vagy a klasszicizmus pátosza (XVII. és XVIII. század) nem azt mondja el, amit az expresszionizmus (XX. század) pátosza, amint Cervantes humora és ironiája sem azonos Dickens vagy Csehov humorával. Hibát követnénk el, ha mindezeket a különböző korokból származó stílus-elemeket egyetlen kosárba dobánk bele, és kineveznénk őket valami „örök” humor vagy „örök” pátosz tipológiai jegyeinek. Míg pl. Schiller pátosza közvetve kifejezője a polgári osztály felemelkedésének és az új humanista ideálról dicsőítésére szolgál, addig az expresszionizmus romboló beállítottságú: de „forradalmi” pátoszában nincsenek szilárd társadalmi perspektívái: csupán erőltet tiltakozás a társadalom válsága ellen, amelyet misztikával gondolleg yózní. Mindkét esetben a nyelvi eszközök azonosak vagy hasonlóak és mégis mennyire különbözőek! ... A különböző korok kialakítják saját stílusukat, formálják a nyelvet, az irodalmi mű kifejező anyagát, úgy ahogy az megfelel művészi szándékaiknak és a kor szellemének... (536–537.)

A realizmus az európai irodalomnak az a stílus-korszaka, amely körülbelül az 1830 és 1870-es évek közötti időszakot öleli fel. Az elnevezés a latin *realis* melléknévből származik, az pedig a „dolog, tárgy” jelentésű főnévből, az elnevezés tehát azt jelenti, hogy a realizmus a dolgokat olyannak törekszik bemutatni, amilyenek, a valóságot kendőzetlen és utánozhatatlan alakjában. Ezzel az egyszerű definícióval kapcsolatban fel lehet vetni mint kifogást, hogy a régebbi irodalmi korszakok is — a maguk módján — tükrözték a valóságot, mert különben kívül maradtak volna a történelemben. Mivel nem erről van szó, ki kell egészíteni, pontosabbá kell tenni ezt az elemi meghatározást.

Mindenekelőtt figyelembe kell vennünk, hogy az említett korszak azt az időszakaszt jelöli, amikor a polgárság már kiharcolta jogait, és részben már formálisan is megszilárdította hatalmát. Most már ő is hozzálátott, hogy kiépítse saját osztálykulturáját, más alapokon mint azt korábban tette. Míg a hatalomért folyó harcok idején az *eszmék kultúrája* volt túlsúlyban, amely eszmék a művészetben az osztályszellemet képviselték, a gazdasági és a politikai hatalom birtokában a polgár érdeklődése új világának mindennapi valóságára összpontosult. A *kiválasztás* stílusa elve, amely szerint minden művészeti korszak a jelenségeknek és kérdéseknek azt a területét keresi, amely számára jelentős, amely érdemes az ábrázolásra — ez az elv természetesen a realizmusnál s érvényesült. Ennek az új művészeti kiválasztásnak a következménye a tematika kiszélesedése és egyúttal beszűkülése. Az irodalmi ábrázolás tárgya a polgári hétköz-

napok széles területe és az ember lelki élete, míg másrésről a képzelet (romantikus értelemben) szabad játéka és a filozófiai reflexió egyre inkább eltűnt. Alábbhagyott a történelmi anyag, a múlt iránti érdeklődés is, amely a romantikusnál oly nagy becsben volt. Az irodalom még nem tendál a tudomány irányába (mint a naturalizmus teszi majd), de egészen észrevétlenül felhasználja a tudomány tapasztalatait. Ne felejtjük el, hogy a XIX. század közepén a társadalomtudomány (Marx !) és a természettudomány eddig nem sejtett fejlődési fokot ér el, és ez a fejlődés nem maradhatott hatástalan az irodalomra sem. A materializmus és a pozitivizmus a filozófiában szintén megtette a magáét, különösen a szociológiai és társadalmi kérdések iránti érdeklődés felébresztése terén. Ugyanekkor egyre határozottabban kirajzolódtak a kapitalizmus társadalmi ellentmondásai, diszharmonikus perspektívái, s ezért nem csoda, hogy a realizmus — amely valóban megérdemli ezt a nevet — nem mellőzi el és nem hallgatja el a valóság torz vonásait. Ezért joggal nevezzük kritikai realizmusnak; mindazonáltal ne gondoljunk valamilyen tudományos kritikára vagy nyílt ítéletre. A realista — mégha nem is idealizálja — sokra tartja azt a valóságot, amelyet művészileg feltárt, s amely vonzza őt, s nem tud tőle eltávolodni vagy tőle elidegenedni. Ebben különbözik is a realizmus az utána következő koráramlattól: a valóság, bármilyen is, a realista számára vonzó és érdekes, s megérdemli az ábrázolást. (544—545.)

(I. m. Viktor Žmegač : *Stil*, 501—562.)

(Fordította : Bor Kálmán)

VI.

Anyagunk nem volna teljes, ha teljesen megfelelkezne az olyan irodalomelméleti felfogásokról, amelyekben a realizmus csekély szerepet játszik. Ilyennek tekinthetjük általában a polgári irodalomtudomány legtöbb iskoláját. Annak szemléltetésére, hogy a polgári irodalomtudomány sem hagyja ki a realizmust fogalmi közül, két nyugatnémet és egy amerikai irodalmi lexikon realizmus-címszavának szövegét mutatjuk itt be.

Mint stílus-típológiai fogalom, az adott tények, természetes kapcsolatok és folyamatok valóság-hű ábrázolása az azoknak megfelelő nyelvi eszközökkel, ellentétben a romantikus fantázia idealizáló dicsőítésével és álomszerű kódosítással; a naturalista, felfokozott valóságmásolástól kizárólag az ábrázoltnak művészi szempontok szerinti válogatásában különbözik. Az arisztotelészi „mimesis” fogalma még nem feltételezi a realista utánpótlást. Goethe a „természet egyszerű utánpótlásában” ismeri fel a magas színvonalú műalkotás örökké tipikus stílusát; Schiller tanulmányában *Über naive und sentimentalische Dichtung* az idealistát szembeállítja a realistával; Dilthey a realizmust a három örök világnézeti típus egyikének fogja fel; Auerbach történetileg értelmezi a realizmust, és ábrázolási lehetőségeit az évszázadok folyamatában keresi.

Különösen, mint úgynevezett „költői realizmus” (O. Ludwig), a XIX. század irodalmi korszaka a romantika és naturalizmus, közelebbről a biedermeier és az ifjú Németországot felölelő időszak 1850–1880 között; melynek jegyei a tudatos odafordulás a valóság ábrázolásához, az érzékekkel felfogható világ pártatlan megfigyelése és ábrázolása, a költő jóról és rosszról, szépről és csúnyáról alkotott véleményének kikapcsolása; elfordulás a klasszika idealizáló, lényegszerűen ábrázoló művészetétől, a romantika fantáziatelt szubjektívizmusától és világ-idegen rajongásától (amely a müncheni költőkörben epigonszerűen élt tovább), éppúgy, mint a tendenciózus irodalomtól és az Ifjú Németország aktualizmusától, bár épp ez utóbbi az, amely a realizmust kritikailag és gyakorlatilag megalapozta. Az új stílusnak jelentős alapot szolgáltat a természettudomány, technika, közlekedés és iparosodás előrehaladása. A költészetben azonban, Proudhon, Marx és Engels korabeli írásai ellenére, a társadalmi kérdések nem kerülnek annyira előtérbe, mint az Ifjú Németországban és a naturalizmusban, hanem sokkal inkább az emberi élet általános érvényű létkérdései uralják: az egyes viszonya a léthez, a környező világhoz, a közösség emberi kapcsolatai mélyebben és humánusabban lépnek előtérbe, a földi léte inkább kritikusan, mint megszépítően, de végül fokon bizakodóan tekintenek. Az új világkép kialakítására nagy hatással volt a vallás D.F. Strauss és L. Feuerbach-féle feloldása az antropológiában, amely véghezvitte az érzékelhető valósághoz való fordulatot, és száműzte a költészetből a pusztá dísz, éppúgy mint a filozófiából a metafizikus spekulációt, továbbá Ludwig Büchner materialista-realista világ-és természetszemlélete (*Kraft und Stoff*, 1855.), Ch.R. Darwin (*Über den Ursprung der Arten*, 1859.) és német tanítványa, E. Haeckel (*Natürliche Schöpfungsgeschichte*, 1868.) szisztematikus és természetes fejlődéstörténete, amely felismerte a lelki élet oksági törvényszerűségeihez kötöttségét, Schopenhauer vallásos pesszimizmus és Ranke forrásaihoz ragaszkodó történettudománya, valamint Vischer esztétikája: pesszimizmus, rezignáció, hitetlenség és kiábrándultság a metafizika területén — a kiküszöbölhetetlen iránti tisztelet mellett — ellensúlyként hozzák magukkal a törekvést az emberiesség és világi boldogság megvalósításáért, mindezek ebben a korszakban találták meg költőileg legmegfelelőbb kifejezőmódjukat, míg a naturalizmus pesszimista, távlatatlan valóságmásolásában elsősorban a negatívum hangsúlyozódott ki.

A realizmus fejlődése általános európai. Bár Németország tovább és erősebben állt az általa alkotott idealizmus hatása alatt, a külföldi hatás korán megkezdődött: Franciaországból különösen Balzac, Stendhal és G. Sand az epikában, a Dumas testvérek Sardou és Feuillet a drámában (társadalmi dráma), Angliából Dickens és Thackeray, Oroszországból Dosztojevszkij, Tolsztoj és Turgenyev. Mint német előfutárok, realista vonásokkal jelentkeznek H. v. Kleist, Grillparzer, Grabbe és Büchner a drámában, Immermann, Alexis és Drosté az epikában. De a tapasztalati világ motívumokban és formában való közvetlen ábrázolása, mint a realizmus tipikus sajátossága csak 1850

körül mutatkozik; a nyelvi ábrázolásnak új köre tárul fel; a költői technika részben megszabadul a példaképekhez kötöttségtől (mint pl. Schiller a drámában), s mégis, a naturalizmussal ellentétben, emelkedett és architektonikus marad; középpontjában az egyszerű ember áll, munkájában és természetes társadalmi környezetében bemutatva. De a környezet ábrázolása nem öncél: a figyelem a lelki tevékenységre és annak az anyagi világgal való összefüggésére irányul, mivel, úgy tűnik, a vallás nem hozza meg a lét disszonanciáinak feloldását. A lét és világ mint végtet, sajátos törvények szerint határozza meg az egyént, előtte a bűn és büntelen emberi fogalma ismeretlen; a végtet eltiporja az egyest, aki büntelenül rendjét zavartja, s a tömeg átgázol rajta. Így párosul a lemondás és rezignáció a szelid humorral, mint fegyverrel a lét fenyegetésével szemben. A realizmus fő területe az elbeszélő próza, különösen a novella (G. Keller, Th. Storm, C. F. Meyer), gyakran keretes vagy krónika-szerű elbeszélés formájában. Emellett, a részletek iránti szeretet Kellert, Auerbachot, Ebner-Eschenbachot, és különösen J. Gotthelfet a paraszti témához vezeti. Majd később, ismét a regény kerül előtérbe, gyakran mint fejlődésregény (Keller, Raabe, O. Ludwig, H. Kurz, Th. Fontane) vagy részben mint tájnyelven írt regény (F. Reuter), melynek erőssége a környezetrajz, a részletek kiszínezése és a jellemfejlődés, minden lírai, szubjektív vonás nélkül. Elterjed a történelmi regény és elbeszélés (C. F. Meyer), egészen a kultúrtörténeti regénnyé váló fokozódásig (G. Freytag). A dráma területén Grabbe-nak már van elődje. Míg más költők hasztalan küzdöttek a forma elsajátításáért, Hebbelnek tragédiáiban sikerült az Én és a Világ ábrázolásában, a polgári s később történelmi témában maradandó művészi formát alkotnia, amely természetesen, a korabeli uralkodó dramatikai ízléssel szemben nem tudott érvényesülni. Néhány műben mint lírikus különösen Storm és Meyer emelkedik ki, míg Hebbel, Keller és Fontane a lírát főként fiatal korukban vagy mellékesen művelték. A líra elmélete terén különösen tanulságosak Keller, Heyse és Storm levelei, továbbá O. Ludwig dramaturgiai dolgozatai.

(Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1959. 489–492.)

(Fordította: Kovács Józsefné)

*

Ellenfogalomként az idealizmushoz, történelmileg az 1830-tól körülbelül 1880-ig terjedő irodalmi korszakhoz kapcsolható, attól kezdve elfogadott stílus típus.

Amikor Hermann Bahr 1890-ben kijelentette, „Nem szeretem az idealizmust, mivel nem is tudom megérteni”, ebben kifejeződött az idealista organizmus egyfajta zsugorodása. Ezt követően a realizmus fogalma nem csak bővül, hanem szűkül is: a goethei szemléletesség csúcsától (Goethe a „realista” típusa Schiller számára) egészen a valóság leírásáig, a „kísérleti regényben”, 1880 (naturalizmus) mint milió, átöröklés, korszellem jelentkezik.

Az európai realizmus sokoldalú. A francia realizmus illúziótlan (Balzac hű mását adja a társadalomnak), analitikus-pszichológiai (Stendhal, Zola), az angol realizmus megőrzi a viktoriánus szellem egységét (Dickens, Thackeray), az orosz ezzel szemben a vallási megrendülésből hozza felszínre a valóságot, egészen a lét végső alapjainak kérdéséig (Tolsztoj, Dosztojevszkij).

Kelet és Nyugat között foglalt helyet a német „költői realizmus” (Otto Ludwig megjelölése), három helyen: Ausztriában, Németországban és Svájcban. Gotthelf paraszt-realizmusa szolgáltatja az alapot. A megőrzött „dolgok összefüggése” összeköt olyan különböző szellemeket, mint a délnémet Stifter, az északnémet Raabe és a svájci Keller. A „Hausfrömmigkeit” (goethei fogalom) a gépkorszak betörését segíti elő. Az impresszionizmushoz való közeledés távolítja el Fontanét a porosz rend támogatásától. C. F. Meyer a szimbolikus realizmus alapján dolgozik.

A naturalizmus betörése idealista ellenmozgalmat teremtett (újromantika), a világ-háborúk megrázkódtatásai kiváltotta újabb stílus kísérletek (expresszionizmus, szür-realizmus) a valóságra tekintést mélyítették el. A paraszti saga-stílus, az európai paraszt-és munkásregény megújulása új szimbolikus realizmust hozott létre. Kafka, Joyce szélsőséges kísérleteire ma már ültetési értelemben hat Hemingway, Faulkner, Broch (hagyatékában maradt műve) szimbolikus realizmusa.

(Hermann Pongs: *Das kleine Lexikon der Weltliteratur*. Stuttgart, Union Verlag, 1961. 1339.)

*

A szó a művészet olyan elméletének meghatározására szolgál, mely szerint a műalkotás feladata a tényleges élet, valóságos esemény objektív ábrázolása, anélkül, hogy az adott valóságot erkölcsi vagy vallási előítéletek érdekében idealizálná, vagy megváltoztatná. A gyakorlatban sokszor nehéz különbséget tenni a realizmus és naturalizmus között, a realisták azonban általában azt vallják, hogy (az irodalom esetében) az író, az esztétikai szempontok kielégítése érdekében szabadon rendezheti anyagát mindaddig, míg a végoél megfelel az élet és természet realista felfogásának, míg a naturalisták szerint az írónak, a művészi igénytől függetlenül, pontos tudósítást kell adnia tárgyáról. Ez utóbbiak inkább hajlamosak a didakticizmusra, s műveik, mint például a XX. század „proletár” regényei, gyakran a társadalmi igazságtalanságok feltárására szolgálnak, átszöve reformokra való felhívásokkal. Mindkét szó és azok modern tartalmi jelentése elsősorban a XIX. századi francia íróktól és kritikusoktól származik, akik erős hatást gyakoroltak a XX. századi amerikai írókra.

A hazai, amerikai realizmus a puritánokig vezethető vissza, akik nem félték szembenézni az élet és sors tényeivel. A yankee alakja, bár gyakran komikus, mégis igen realista egyéniség, a XVIII. században és a XIX. század elején élt az irodalomban. Mark Twain legjobb műveiben, különösen a *Huckleberry Finn*ben realista volt, bár, különösen pályafutása elején, valószínűleg nem tudatosan követett valamilyen irodalmi elvet. William Dean Howells már tudatosabb elméleti egyéniség, s mindenki másnál jobban megérdemli, hogy modern értelemben, az első amerikai realista címmel tüntessük ki. A *Rise of Silas Lapham* (1885.) egyes jelenetei megdöbbenették kortársait, elsőként dicsért olyan írókat, mint Stephen Crane és Theodore Dreiser. Ma a realizmus elve annyira áthatotta a modern írásművészetet, hogy maga a szó alig tartott meg valamit megkülönböztető vagy szektáriánus jelentéséből.

(*The Reader's Encyclopedia of American Literature. Szerk. Max J. Herzberg. Thomas Y. Crowell Company, New York, 1962. 942.*)

(Fordította: Kovács József)

VII.

Az itt közölt, könyv alakban megjelent irodalomelméleti munkákat felsorakoztató bibliográfia erősen korlátozott válogatás : időben az utolsó tíz év folyamán megjelent műveket foglalja össze ; továbbá csak olyan műveket tartalmaz, amelyek témájuknál vagy jellegükénél fogva (pl. általános munkák) foglalkoznak valamilyen formában a realizmus kérdéseivel ; végül arra is tekintettel voltunk, hogy hazánkban hozzáférhetetlen művekkel ne ékesítsük fölöslegesen ezt a praktikus célú listát.

IRODALOMELMÉLETI BIBLIOGRÁFIA

- Abrams, M. H.* : A Glossary of Literary Terms. New York, Rinehart, 1957.
Abusch, Alexander : Literatur und Wirklichkeit. Berlin, Aufbau, 1953.
Balluseck, Lothar von : Dichter im Dienst: Der sozialistische Realismus in der deutschen Literatur. Wiesbaden, Limes, 1956.
Bayer, Raymond : Histoire de l'esthétique. Paris, Librairie Armand Colin, 1961.
Bayer, Raymond : Introduction à l'esthétique contemporaine. Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
Beardsley, Monroe C. : Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. New York, Harcourt, Brace, 1958.
Becher, J. R. : Über Literatur und Kunst. Berlin, Aufbau Verlag, 1962.
Besenbruch, Walter : Zum Problem des Typischen in der Kunst: Versuch über den Zusammenhang der Grundkategorien der Ästhetik. Weimar, Böhlau, 1956.
Bonati, Félix Martínez : La estructura de la obra literaria: Una investigación de filosofía del lenguaje i estética. Santiago, Univ. de Chile, 1960.
Booth, Wayne C. : The Rhetoric of Fiction. University of Chicago Press, 1961. [Bibl. 399—434.]
Борев, Ю. Б. : Основные эстетические категории. Москва, Изд. «Высшая школа», 1960.
Bornecque, Jacques H., — Cogny, P. (szerk.): Réalisme et naturalisme: L'histoire, la doctrine, les oeuvres. Paris, Hachette, 1958.
Bosanquet, B. : A History of Aesthetics. Cleveland, World Publ. 1961.
Böckmann, Paul (szerk.): Stil- und Formproblemen in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprache und Literaturen in Heidelberg, Heidelberg, Carl Winter, 1959.
Brinkmann, Richard : Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Tübingen, Max Niemeyer, 1957.
Brunius, Teddy : Estetik: En inledande diskussion. Stockholm, Liber, 1961.
Budzyk, Kazimierz (szerk.): Wiadomości z teorii literatury. Warszawa, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1957.
Буров, А. И. : Эстетическая сущность искусства. Москва, Искусство, 1956.
Carbonarra, Cleto : L'estetica del particolare di G. Lukács. Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1960.
Carritt, E. Frederik : The Theory of Beauty. New York, Barnes and Noble, 1962.
Cary, Joyce : Art and Reality: Ways of the Creative Process. Cambridge, University Press, 1958.
Cassagne, Albert : La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Paris, Dorbon, 1959.
Chiari, Joseph : Realism and Imagination. London, Barrie and Rockliff, 1960.
Chiarini, Paolo : L'avanguardia e la poetica del realismo. Bari, Laterza, 1961.
De Castris, Leone A. : Decadentismo e realismo. Bari, Adriatica, (1960?)
Днепров, В. : Проблемы реализма. Ленинград, Советский писатель. 1960.
Doderer, Heimito von : Grundlagen und Funktion des Romans. Nürnberg, Glock und Lutz, 1959.
Dumesnil, René : Le réalisme et le naturalisme. Paris, Del Duca et De Gigord, 1956.
Ekman, Rolf : Problems and Theories in Modern Aesthetics. Lund, Gleerup, 1960.
Escarpié, Robert : Sociologie de la littérature. Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
Fischer Ernst : Von der Notwendigkeit der Kunst. Dresden, Verlag d. Kunst, 1959.

- Фридлендер, Т.: К. Маркс и Ф. Энгелс и вопросы литературы. Москва, Изд. Художественной литературы, 1962.
- Иващенко, А. Ф.: Заметки о современном реализме. Москва, Советский писатель, 1961.
- Jamati, Georges: La conquête de soi: Méditations sur l'art. Paris, Flammarion, 1961.
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern, Francke, 1961⁷.
- Koch, Franz: Idee und Wirklichkeit; Deutsche Dichtung zwischen Romantik und Naturalismus. Düsseldorf, Ehlermann, 1956.
- Koch, Hans: Marxismus und Ästhetik. Zur ästhetischen Theorie von Karl Marx, Friedrich Engels und Wladimir Iljitsch Lenin. Berlin, Dietz Verlag, 1961.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. I—II. München, Hueber, 1960.
- Lerner, L.: The Truest Poetry. An essay on the Question: What is Literature? London, H. Hamilton, 1960.
- Литература и эстетика. Сборник статей. (Отв. ред. В. Г. Реизов) Ленинград, Изд. Лен. унив. 1960.
- Lukács, Georg: Wider den missverstandenen Realismus. Hamburg, 1958.
- Markiewicz, Henrik: Teoria badań literackich w Polsce. I—II. Krakow, Wydawnictwo Literackie, 1960.
- Moreau, Pierre: La critique littéraire en France. Paris, Armand Colin, 1960.
- Mortier, Henri: La psychologie des styles. Genève, Georg, 1959.
- Morpurgo-Tagliabue, Guido: L'Esthétique contemporaine: Une enquête. Milan, Marzorati, 1959.
- Мотылева, Т. Л.: О социалистическом реализме в зарубежных литературах. Москва, 1959.
- Muscetta, Carlo: Realismo e Controrealismo. Milano, G. Del Luca, 1958.
- Muscetta, Carlo: Romanticismo, realismo, decadentismo. Parte I. Roma, Ed. dell'Ateneo, 1960.
- Nisén, Arthur: La littérature et le lecteur. Paris, Editions Universitaires, 1959.
- Pareyson, Luigi: Estetica: Teoria della formatività. Bologna, Zanichelli, 1960².
- Pareyson, Luigi: L'Estetica e suoi Problemi. Milan, Marzorati, 1961.
- Павлов, Т.: За типичното в действителността и художественото му отражение в изкуството. София, Български писател, 1955.
- Pawlow, Todor: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin, Aufbau Verlag, 1963.
- Перцов, В. О.: Писатель и новая действительность. Москва, Советский писатель, 1961.
- Petrè, Fran — Škreb, Zdenko: Uvod u književnost. Zagreb, Znanje, 1961.
- Петров, С. М.: Проблемы реализма в художественной литературе. Москва, Акад. пед. наук. СССР, 1962.
- Philpison, Morris: Aesthetics today. Cleveland, The World Publishing Co., 1961.
- Plebe, Armando: Processo all'estetica. Firenze, La Nuova Italia, 1959.
- Проблемы реализма. (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957.) Москва, Изд. Художественной литературы, 1959. I—II.
- Проблемы социалистического реализма. 2. сборник. Москва, 1960.
- Проблемы социалистического реализма. (Ред. Я. Е. Эльсберг, Л. Новаченко и др.) Москва, Советский писатель, 1961.
- Queneau, Raymond (szerk.): Histoire des littératures. I—II. (Encyclopédie de la Pléiade) Paris, Gallimard, 1955, 1956.
- Реализм и его соотношения с другими творческими методами. (Ред. Р. М. Самарин, М. В. Храпченко, Я. Е. Эльсберг) Москва, ИМЛИ, 1962.
- Redeker, H.: Geschichte und Gesetze des Ästhetischen. Institut für angewandte Kunst, 1960.
- Rondi, Brunello: Il Neorealismo Italiano. Parma, Guanda, 1956.
- Salinari, Carlo: La questione del realismo. Firenze, Parenti, 1960.
- Santayana, George: The sense of beauty. Being the outlines of aesthetic theory. New York, Random House, 1955.
- Schober, Rita: Skizzen zur Literaturtheorie. Berlin, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1956.
- Щербина, Л. В.: Введение в литературоведение. Москва, Учпедгиз, 1956.
- Sedlmayr, Hans: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. München, Rowohlt, 1961.
- Shipley, Joseph T.: Dictionary of World Literature: Criticism, Forms, Technique. New York, 1953.
- Skwarczyńska, S.: Wstęp do nauki o literaturze. I—II. Warszawa, Pax, 1954.

- Stelznitz, Jerome* : Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction. Cambridge (Mass). Houghton Mifflin, 1960.
- Сорокин, В. И.* : Теория литературы. Москва, Учпедгиз, 1960.
- Tatarkiewicz, Władisław* : Historia estetyki. I—II. Wrocław, Ossolineum, 1960.
- Теория литературы. Москва, Изд. Ак. Наук СССР, 1962.
- Тимофеев, Л. И.* : Основы теории литературы. Москва, Учпедгиз, 1963².
- Van Thieghem, Philippe* : Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France, de la Pléiade au surréalisme. Paris, Presses Universitaires, 1957⁴.
- Váross, Mariann* : Teória realizmu vo výtvarnom umení. Bratislava, Slovenská Akadémia Vied, 1961.
- Виноградов, И. И.* : Проблемы содержания и формы литературного произведения. Москва, 1958.
- Vivas, Eliseo* : Creation and Discovery: Essays in Criticism and Aesthetics. New York, 1955. [Benne fejezet az esztétika problémáiról. Esztétikai és kritikai elméletekről.]
- Wais, Kurt* : An den Grenzen der Nationalliteraturen. Vergleichende Aufsätze. Berlin, W. de Gruyter, 1958.
- Wellek, R.* : A History of Modern Criticism. 1750—1950. London, J. Cape, 1961. Vol. 1. The Later XVIII. Century. Vol 2. The Romantic Age.
- Wellek R., — Warren, A.* : Theory of literature. New York, Harcourt, Brace and World, 1962.²
- Wutz, Herbert* : Zur Theorie der literarischen Wertung: Kritik vorliegender Theorien und Versuch einer Grundlegung. Tübingen, Hopfer, 1957.
- Зелдович, М. Г.* : Вопросы теории реализма, о принципе социальности в реалистической литературе. Харьков, Унив., 1957.

RÉV MÁRIA

SZATÍRA ÉS PSZICHOLÓGIA*

Az orosz kritikai realizmus egyik legjellegzetesebb tulajdonsága, hogy nagy figyelmet szentelt a lélektani összetevőnek az ember és jelleme feltárásában. A lélektani elemzést és ábrázolást az orosz irodalom nagyjai sohasem különítették el, sohasem szakították ki a társadalmi környezetből. Csernisevskij, a pszichológiai módszert elemezve sok árnyalatot különböztetett meg: egyik íróat „a jellemek körvonalai foglalkoztatják a legjobban; a másikat — a társadalmi viszonyok és mindennapi összeütközések kihatásai a jellemekre; a harmadikat — az érzelmek összefüggése a tettekkel, a negyediket — a szenvedélyek elemzése; Tolsztoj grófot mindenekelőtt — maga a lélektani folyamat, annak formái, törvényei, a lélek dialektikája foglalkoztatja.”¹ Tolsztoj elképzelései szerint a szociális átalakulások alapja csak az ember erkölcsi tökéletesedése lehet; műveinek középpontjában ezért találhatunk olyan alakokat, akiket bonyolult reflexiók foglalkoztatnak, az eszmei-erkölcsi kiút keresése köt le. Különösen olyan emberek lelki-világát analizálja elmélyülten, akik elítélik korábbi egyéni hibáikat s osztályuk hibáit, és lehetőséget adnak az írónak, hogy kifejtse az önmaga erkölcsi tökéletesítésén munkálkodó hős gondolatait. Pierre Bezuhov, Andrej Bolkonszkij, Levin és Nyehljudov viszont nem csak a nemesi osztály tipikus képviselői, hanem a társadalom történelmi folyamatát tükrözik, és egyben Tolsztoj korát foglalkoztató problémákról alkotott nézeteit is kifejezik művészi formában.

Dosztoevszkijt mint íróat és pszichológust elsősorban az érzékeny, beteges, a társadalom viszontagságai által tönkretett emberek belső élete érdekelte. Ő maga is gyötörőde kereste kora szociális és erkölcsi kérdései megoldásának kiútját; ennek vetületei elképzelt lelki hősei és hősnői. Lelkialkatuk rejtett vonásait felfokozott drámai helyzetekben tárja elé, mikor a belső feszültség tetőpontját éri el. Így jön létre Dosztoevszkijnél a magával ragadó és kifinomult lélektani elemzés, mely ugyanakkor lehetlenné tette egészséges, kiegyensúlyozott emberek ábrázolását.

A szatirikus Szaltikov-Szesedrin a pszichológiai elemzést elsősorban az uralmon levő, de eszmeileg és erkölcsileg már degenerálódott „dirigáló” osztály ábrázolására használja. Kritikai cikkeiben megemlítette, hogy a korabeli orosz élet gazdag választási lehetőséget nyújt a szatirikus témát kedvelő íróknak, rengeteg új típus alakult ki, melynek Gogol idejében még nyoma sem volt. Majd olyan következtetést vont le, hogy a „gogoli szatíra kizárólag az egyéni és pszichológiai talajon volt hatásos, most viszont a szatíra területe annyira szélessé vált, hogy a pszichológiai elemzés második vonalba került; előtérbe viszont a dolgok jelenlegi állása és az emberi egyéniség azzal kapcsolatos különféle megnyilvánulásai léptek.”² Szesedrin tehát nem tagadta a pszicholó-

* Részlet egy nagyobb tanulmányból

¹ N. G. CSERNISEVSKIJ: Összes művei. Goszlitizdat, 1949. III. 422—423.

² Н. ЩЕДРИН (М. Е. САЛТЫКОВ): Полное Собрание Сочинений, I—XX. Гослитиздат, М.—Л. 1933—1941. VII. 326. A továbbiakban az idézeteket e kiadás alapján közöljük a szövegben.

giai analízis jelentőségét, csak szélesíteni kívánta azt. Teljesen ellentétes tendenciának vagyunk tanúi, ha összevetjük Dosztojevszkij és Scedrin műveit. Dosztojevszkij a lélekbuvárkodásban való „mélyrehatolása” megakadályozta abban, hogy a különféle osztályok és rétegek képviselőit ábrázolja, a nép pszichológiájának vagy hozzá közel álló egyéniség alakjának megfestése nem kapott helyet műveiben. Scedrinnél a „mélyrehatolás” másodrendű szerepet kapott, de szatírájában a pszichológiai elemzés szociális diapazonja igen „kiterjedt, kiszélesedett”.³ Műveiben nyomon követhetjük a nemesi származású értelmiségi, az átlagember, a raznoesinyec⁴ (*Az élet apróságai*), a parasztok és a jobbágyok (*Posehonyi régi világ*) biztos kézzel rajzolt pszichológiai portréit.

A nagy orosz realisták alkotómódszerének egyik lényeges összetevője sajátos színezetet öltött Tolsztoj, Dosztojevszkij, Turgenyev és Scedrin műveiben, és alakulását befolyásolta a tehetségen kívül az írók érdeklődési köre, világnézete és az általuk ábrázolt jelenségek karaktere.

Scedrin, Csernisevszkij szavaival élve, bemutatta „a társadalmi viszonyok és mindennapi összeütközések kihatásait a jellemekre”. A szociális környezet hatása elvének alapján elemezte Juduska, Gyerunov és Molcsalin alakját.⁵ Különösen megrázó *Fájó pont* (Больное место, 1879) c. elbeszélése. Egy történelmi korszak ellentmondásainak és összeütközéseinek lélektani drámáját mutatta be Scedrin Razumov alakjában, aki az elbeszélés hőse. Az öreg Razumov magas beosztású tisztviselő volt a rendőrségen, majd váratlanul nyugdíjazták. Az öreg úgy vélte, hogy egész életén keresztül „lelkimeretesen” dolgozott. Feljebbvalói — a titkos rendőrség — parancsait végrehajtotta, tönkretette a becsületet és haladó emberek életét. Hivatalból nem kegyelmezett meg senkinek. Magánéletében viszont gondos családapa volt, szerény, talán még jóságos is, de munkája értelmén még sohasem gondolkodott. Gyengédséggel és szeretettel vette körül egyetlen fiát, Sztjopát. Sztjopa bekerül az egyetemre, ott szerez tudomást arról, hogy milyen foglalkozást űzött édesapja, minek köszönheti gondtalan életét. Ott tudja meg, hogy apja a haladó eszmék konok ellensége, ő pedig azokat vallja magáénak, de apja múltja szégyent hoz rá. Csak egy kiutat talál, öngyilkos lesz, és búcsúlevelet ír apjának, melyben szemrehányással illeti.

A scedrini pszichológiai elemzés módszerének bemutatásakor nem szabad csak az egyén lelkivilága feltárására korlátoznunk az analízist. A lélektani elemzés sajátos scedrini jellegzetessége, hogy nemcsak egy ember belső életét vetíti olvasói elé, hanem

³ Sokáig adtak helyet olyan elméleteknek, hogy Scedrin lebecsülte a pszichológiai elemzést mint az ábrázolás hathatós módszerét. Legtöbbször az itt közölt idézet alapján vontak le ilyen következtetést, meg azért, mert síkra szállt az angol családrogény harmadrendű képviselőinél megnyilvánuló pszichologizmus ellen, melynek követői akadtak Oroszországban is M. Kamszkaja és V. Kresztovszkij személyében. Scedrin azonban csak az elhatalmasodó, túlzásba vitt, egyoldalú vájkálást, a pszichologizmust illetve bírálattal (V. 583—586.). A pszichológiai megismerés és elemzés elengedhetetlen voltára jónéhányszor rámutatott. (VIII. 135, 137—138, 318, 340, 388, 389, 450.)

⁴ Az orosz vegyesrendű értelmiségieket nevezték így. Szerepük különösen jelentős volt a múlt század 40—70-es éveiben.

⁵ A scedrini Molcsalin GRIBOJEDOV: Az ész bajjal jár c. komédiájából ered. Molcsalin alakjában Szaltikov a ranglétra legalsó fokán álló csinovnyikokat testesíti meg, akiknek már nincsenek önálló gondolataik sem. Gribojedov Molcsalinja engedelmes-ségével és szolgálatkészségével tűnt ki. Scedrin írásaiban Molcsalin sorsának komikus és tragikus elemei, belső ellentmondásai is feltáru-
nak. Dosztojevszkij emlékezett meg arról, hogy Gribojedov komédiájának egyik legjellegzetesebb típusát, Molcsalint, csak Szaltikov-Scedrin művének elolvasása után értette meg teljes egészében. Ez igen nagy elismerés Dosztojevszkij részéről, hiszen a jelentéktelen, illetőleg becsutelt ember tragikumának ő maga volt egyik legnagyobb ábrázolója.

kiterjeszti azt egy szociális és politikai réteg, csoportosulás, osztály magatartására, pszichológiájának körvonalazására. Ilyen értelemben ismerhetjük el Scesdrin szavait, hogy írói gyakorlatában a pszichológiai elemzés „második vonalba került”, illetve tudatosan módosult, mivel nem annyira az egyént és az egyén individuális élményeit, viaskodásait ábrázolja, hanem a különböző rétegek tömeges megnyilvánulásának fejlődését, alakulását. Scesdrinnek erre a képességére N. V. Selgunov is felfigyelt: „Szaltikov igazi bölcs volt, számára világosak voltak a személyi kapcsolatok és társadalmi viszonyok legkifinomultabb szálai; ezekről a társadalmi viszonyokról beszélt, ezekre emlékeztetett; ezek törvényeit kutatta minden egyes emberi lélekben. Szaltikov elméjének nagysága abban a ritka éleslátásban, tehetségben nyilvánult meg, hogy hirtelen, azonnal, rögtön behatolt az emberi lélek legbensőbb lényegébe vagy valamilyen bonyolult jelenség magvába, melyet hasonló személyek sokasága hozott létre.”⁶ A társadalmi pszichológia ábrázolásának műfajilag a ciklikus felépítés nagyon megfelelt. A *Ragadozók*, „Egy vidéki pétervári naplójából”, az *Ingyenélők* lelkialkatának ábrázolása éppen az orosz társadalomban akkor születő új kategóriák szociális és szociálpolitikai pszichológiáját mutatták be. A *Jószándékú beszédek* együttesen, ciklusban szintén a múlt század 70-es ve első felének társadalomrajzát adják.

A társadalmi pszichológia ábrázolásában Szaltikov mintegy tíz évvel később új magaslatokra jut *Meséiben*, amikor mintegy összegezi egész életének tevékenységét, és maximális képletességgel, élénk képzelőerővel, találó tömörséggel mégegyszer olvasói elé vetíti az egész életén át megfigyelt, már jónéhányszor jellemzett társadalmi típusokat. Nem véletlen, hogy a cenzúra nem engedélyezte *Meséi* egy részének megjelenését a korabeli folyóiratokban. Ezeket azután az író barátja és orvosa N. A. Belogolovij adta ki Genfben a szabad orosz sajtóban. Négy mesét a moszkvai forradalmárok illegálisan tettek közzé elmésen szimbolikus címmel: *Mesék idősebb gyermekek számára*. Ezekben a rövid lélegzetű, de rendkívül frappáns darabokban megjeleníti újra a ragadozót (*Szegény farkas*, *A három Tányértalpú*), az önkényuralom szolgáléllkü támaszait (*A hűséges Trezor*), a liberális értelmiség hitványságát, meghunyászkodását (*A szárított potyka*, *A bölcs piszkár*), az uralmon levőkkel szemben tanúsított megalázó gyávaságot (*A jellemes tapsifüles*, *A józanul gondolkodó nyúl*), a hangzatos szólamok ürességét (*Az idealista kárász*), a liberális értelmiség fejlődését (*A liberális*), a parasztsors keserveit (*Az igásló*, *A gyümölcskása*). Hangot ad a szabadság kivívására való buzdításnak, de nem a megbékélés útján (*A kérényező varjú*, *Feltámadás*, *A hiéna*).

Ezekben a kis terjedelmű, meséknek nevezett allegorikus történetekben is a pszichológiai szintézisre való törekvés mutatkozik meg. Az időbeli változások, a fejlődésrajz nem kap elsődleges helyet, bár nem is tűnik el. Együttesen mutatkozik a még nem mindenki számára látható és érzékelhető hangulati állapot mélyreható és maximálisan tömör ábrázolásával. Azonban nem egy személy fejlődésének rezdülőseire korlátozódik, és nem egy személy belső, lelki fejlődése fonódik össze az egyénített alak hangulati állapotának festésével. Scesdrin politikai folyamatokat mutat be, de nem filozófusként követi nyomon azok alakulását, nem mint publicista vitatkozik, és nem mint történész értékel és következtet. Scesdrin író, és a különféle szociális és politikai erőket, azok magatartását művészi típusok formájában ábrázolja, amikor a típus egy egész réteg, csoport jellemző vonásait testesíti meg, összegezi „gyűjtő” módon. Ezeket felruházza külső, fizikailag konkrétan érzé-

⁶ N. V. SELGUNOV: *Очерки русской жизни 1895. 795*. Selgunov (1827—1891) forradalmi demokrata publicista, filozófus és irodalomkritikus. Személyesen ismerte Herzent és Csernisevskijt, akik Belinszkijel együtt döntően befolyásolták szemléletének kialakulását és fejlődését. Nagyon híres „Az ifjú nemzedékhez” 1861-ben M. L. Mihajlovval együtt írott forradalmi proklamációja. Neve elsősorban irodalom-kritikai cikkei és pedagógiai művei révén maradt fenn.

kelhető vonásokkal, melyeket az állatmesékből ismert jellegzetes karakter még jobban kidomborít. Ugyanakkor a farkasok, nyulak, kárászok és piszkárok szellemi és érzelmi életet is élnek; gondolkoznak és tündödnék, vitatkoznak és szenvednek. Egyéni keserveikben és élményeikben a társadalmi hangulat és politikai élet problémái tükröződnek egy politikai jellemvonás vagy szociális tulajdonság előtérbe állításával. A hatást csak növeli, hogy ezek a politikai és szociális problémák a tapsifüles- és kárászberek mindennapi apró-cseprő viszonytársaiban és cselekedeteiben reális körülmények között jutnak kifejezésre. A pszichológiai motiválás ilyen módon nyer értelmet a különböző társadalmi megnyilvánulások fejlődésének és tendenciáinak felfedezésében. Ez pedig elengedhetetlen művészi összetevője a politikai és szociális karakter élő, erőteljes, megszemélyesített felidézésének, ha egy egész politikai csoport vagy szociális réteg lelki alkatának művészi elemzéséről és tetteik rugóinak feltárásáról van szó.

Scsedrin elkerüli az aprólékos leírást, s ez nem azért történik, mert a karcolat, mese műfajilag nem biztosít olyan tág teret, mint a regény. Egészen jellegzetes írói fogás mutatkozik meg. In medias res kezdi *A szártott potyka* történetének elbeszélését. A potykát kihalászták, kibelették és kiakasztották száradni. Majd feltámadt és örült, hogy nincsenek fölösleges gondolatai, érzelmei és fölösleges lelkiismerete. Különös szatirikus hatást vált ki a konyhaművészet elemeinek összekeverése a politikai élet elterjedt fordulatainak összevegyítésével. Ez alkalom az írónak arra, hogy elmondja és kifigurázza a liberális értelmiség hitványságát és alkalmazkodását az önkényuralomhoz a reakció éveiben. Ez az egyszerű kis mese olyan képletességgel tárta fel az alkalmazkodás pszichológiáját és alakulását, hogy kortársai megértették, tanultak belőle; a cenzúra viszont nehezen emelhetett kifogást. Ennek ellenére *A szártott potyka* megjelenését másik három mesével együtt a cenzúra az *Омечетвенные зануки* 1884 februári számában betiltotta. Még ebben az évben napvilágot látott a moszkvai forradalmárok illegális kiadásában.

Az idealista kárász miniatűr formában mutatja be a naív és hangzatos eszmét, mely szerint békésen meg lehet szüntetni a kizsákmányoló társadalom ellentmondásait. Annak a pszichológiai állapotnak a fejlődését és gyökereit lényegében szinte maradéktalanul tárja fel az író. Lehetne még oldalakat írni különféle megnyilatkozásairól és árnyalatairól, de mindezek már csak a cscedrini mese variálása, a kárász „pszichológiai” portréjának változatai lennének. Annak bizonyítására, hogy a néhány oldalnyi mese — vagy talán inkább életkép — milyen hatást gyakorolt az emberekre, idézzük fel I. N. Kramszkoj, nagy orosz festőművésznak, Rjepin tanítómesterének 1884. november 25-én Szaltikovhoz írott levelét: „Elovastam . . . *„Az idealista kárászt*’. Önnek természetesen nincsen szüksége sem védelemre, sem ösztönzésre, de én, az olvasó rászorulok egy és másra. Mindenekelőtt, rendkívüli hatást vált ki. Kortárs írók ilyen kis terjedelemben még sohasem nyújtottak nekem ilyen sok tartalmat és ilyen mély és érdekes témát; sőt mi több, ez olyannyira művészi, hogy nem tudok magamhoz térni a meglepetéstől. Mese, nem több csak mese, és ugyanakkor — komoly tragédia! Ez egyébként nem újság az Ön számára. Csak azért, hogy kifejezzem Önnek megelégedésemet és elragadtatásomat, talán nem is írtam volna, de van egy kérdés, mely személy szerint nekem fontos . . .

A dolog olyan rendje, melyet Ön meséjében ábrázol, úgy fest, mintha normális állapot lenne. Ott a kárász és a csuka. Két, tegyük fel, halfajta, de mégis fajta; azaz közöttük sohasem jöhet létre közeledés. Az első pillanatban, az ismertetőjeleikben olyan nagy a különbség, hogy senki sem vet fel olyan kérdést, hogy felhagy-e a csuka a kárászok falásával. De az emberek — az más: az az ember, akit a kárászhoz lehet hasonlítani és az, akit a csukához, egyforma méretekkal rendelkeznek, testük felépítése ugyanolyan, alkapcsaik is egyformák; szóval az ember számára nem természetlen ábránd az emberek közötti kapcsolatok megjavításáról gondoskodni, míg a kárásznak ideális rendszerről ábrándozni, nyilvánvalóan, egyszer és mindenkorra vesztett ügy; ezenkívül a kárász

veresége senki számára sem szörnyű, míg az 'idealista ember' kudarca — kilátástalanul szörnyű.

Ugyanakkor az Ön hasonlata oly kiméletlenül közeli, a következtetés olyan komor, hogy szeretném, ha lehetséges, személyesen meghallgatni véleményét... Nem tételezek fel jót az emberekről, talán túlságosan is sötétben látok, de ahhoz, hogy keserűen döntsek az emberiségről, nincsen elég bátorságom, mert tudom, hogy ennek az utolsó reménynek feladása után nem érdemes élni. Én azonban, mint kárász-ember remélek." (XX. 410—411.)

Néhány évvel később 1889-ben a tifliszi munkások levéllel keresték fel az elhunyt író özvegyét. A számukra legkedvesebb írások között felsorolják „Az idealista kárászt” is. (XX. 418.) Ők közvetlenül érezték a „csukák” uralmát, és ezért jobban megértették a mese mondanivalóját, mint a nagy művész, akin haladó világszemlélete ellenére is, időnként úrrá lett az ingadozás és kétely.

Leninre is emlékezetes hatást gyakorolt ez a történet; a mensevikek ellen írt egyik cikkében arról tesz említést: „Amíg politikai kárászok vannak a demokráciában, a liberalizmus csukáinak is lesz miből élniük.”⁷

A pszichológiai analízis fejlődési és állapoti elemeinek összefonódása legszembe-tűnőbben a „liberális”-ról szóló mesében mutatkozik meg. A „liberális” gyűjtőfogalom, mely a lehető legteljesebben fejezi ki az orosz liberalizmus leglényegesebb jegyeit, és azokat fejlődésükben tárja az olvasó elé.

A *Galavljov család* elemzése lehetővé teszi Tolsztoj és Scedrin módszere rokon vonásainak felfedezését a lélektani portré megalkotásában. Ez éppen a hangulatok és érzelmek alakulása és fejlődési útja azonos jellegzetességeinek vizsgálatakor észlelhető. Ez azonban bizonyos mértékig módosul Scedrinnél a 80-as években írott műveiben.

Ebben a mesében az író nem egy személy pszichológiai életét és az abban végbe-menő konfliktusokat tárta fel, hanem a politikai és osztályharc lelki konfliktusait és azok kihatását egy társadalmi réteg magatartására, fejlődésére. Klasszikus szólás-mondássá vált már az elvtelenség, gerinctelenség és politikai puhányság meghatározására a scedrini „liberális” útjának három szakasza.⁸ A „liberálisok” először soha nem követeltek semmit kőshegyre menő élességgel, hanem „mindig csak a lehetőségekhez képest”. Ha valami sikerült, ebbe bele is nyugodtak, és igyekeztek elérni azt, hogy „legalább valamicske” történjék. A továbbiakban rájöttek, hogy a „valamicske” megvalósítása is nehézségekbe ütközik, és akkor legalább sikeresen haladtak előre „az aljassághoz való alkalmazkodás” útján. Esményeik szertefoszlottak, de a liberálisok éltek és virultak. „A liberális” scedrini összegezése: „Való igaz, hogy eszményeimet fülüknél fogva az aljassághoz kötöttem. Én viszont állok sértetlenül, mint egy oszlop: Ma sárban caplatok, de holnap kisüt a nap, felszárítja a sarat, és akkor megint gáncsnélküli lovag leszek!”⁹

⁷ V. I. LENIN: Művei. Felszámolóink. 1955. XVII. 49.

⁸ V. I. Lenin műveiben néhányszor hivatkozott a scedrini liberális példájára. Kik azok a „népbarátok?” c. munkájában a következőket írta: „Önkéntelenül is eszünkbe jut... Scedrin oly találó története egy oroszországi liberális fejlődéséről. Ez a liberális azzal kezdi, hogy a többségtől reformot kér, „a lehetőséghez képest”; azzal folytatja, hogy kunyorál: „no, legalább valamit”, végül visszatér örökös és megingathatatlan álláspontjára — „alkalmazkodni az alávalósághoz”. Nos, valóban, hogyan is mondhatnánk egyebet a „népbarátok”-ról, mint azt, hogy erre az örökös és megingathatatlan álláspontra helyezkedtek...” (V. I. LENIN: Művei. 1951. I. 270.)

Másutt ismét Scedrin Liberális-át idézi fel: „... Scedrin... kiméletlenül pellen-gérre állította és mindörökre megbélyegezte a liberálisokat ezzel a formulával: „Alkal-mazkodás az aljassághoz”. (V. I. LENIN: Művei. Újabb hadjárat a demokrácia ellen. 1955. XVIII. 310—311.)

⁹ SZALTIKOV-SCSEDIN: Mesék, A liberális, Fordította Lányi Sarolta. Új Magyar Könyvkiadó, 1955. 223.

Az író minden meséjére jellemző, de ebben különösen szembeötlően domborodik ki, hogy az általa elvégzett lélektani elemzés folyamata rejtve marad, és ennek a folyamatnak csak egyes fázisait, átmeneteit, ütközési pontjait emeli ki, önti formába. Az egész folyamat elvégzése nélkül azonban nem tudná olyan megalapozottan és mélyen feltárni az állapotok és változások különböző formáit.

A. N. Pipin találó megállapítása szerint: „Szaltikov műveiben mindig marad valami ki nem mondott.”¹⁰ Szaltikov nemcsak a cenzúra megkötései miatt kényszerült arra, hogy bizonyos kérdéseket allegorikus formában mondjon ki, vagy hogy csak utaljon a jelenségekre, hanem amiatt is, mert gondolkodó ember lévén, gondolkodó olvasót is igényelt. A tudatosság élharcosa volt, és gyűlölte az öntudatlan, mechanikus reagálást. Ha Szaltikov olvasója teljes egészében meg akarja érteni a műveiben fázisokban feltárt társadalompszichológiai folyamatot, az író nyomán maga is kényszerül elvégezni az elemzést. Ezzel bizonyos mértékig Szaltikov kötelezte olvasóját arra, hogy gondolkodjék és eljusson az általa — a cenzúra miatt sokszor ki nem mondott — következtetésekhez.

Ezt a gondolatunkat Pipin fejtegetése teljes egészében alátámasztja: „Szaltikov kényszeríteni akarta magát az olvasót, hogy gondolkodjék; kényszeríteni akarta, hogy fejlessze tovább azokat a gondolatokat, melyekre ő adott témát. Ez a beszélgetés igazi formája: ő nem egyszerűen dogmatikusan fejtette ki nézeteit, hanem bevezette az olvasót saját gondolatkörébe, és rábízta a megkezdett gondolat befejezését és a következtetés levonását...¹¹

Pipinnek ez a megállapítása csak módosítással fogadható el. Igaz az, hogy Szaltikov kényszerítette olvasóját, hogy a felvetett témán gondolkodjék, igaz, hogy olvasójára bízta a gondolat befejezését és a következtetés levonását, de olyan irányba vezette az olvasót, és a sorok között olyan útbaigazítást adott számára, hogy az csak az író következtetésére juthatott, ami akkor a leghaladóbb álláspontot is képviselte. Ezért csüngött szeretettel az egész demokratikus orosz olvasóközönség Scsedrin írásain, és ezért gyűlölték olyan féktelenül a cárizmus hűséges szolgálói és bértollnokai.

Ez az írásmód megnehezíti műveinek olvasását. A csak szórakozást, könnyed időtöltést kereső ember számára Szaltikov nem megfelelő író. De az első pillanathbanⁿ kevésbé vonzó olvasmányok a gondolkodó olvasókat annál inkább lebilincselik.

¹⁰ A. N. Pipin (1833—1904) orosz irodalomtörténész, akadémikus, N. G. Csernisevskij távoli rokona. Harcolt a „tisztá művészet” ellen, de nem hódolt a forradalmi demokrata tanoknak sem. A kultúrtörténeti iskola egyik legnevesebb orosz képviselője. А. Н. ПИПИН: М. Е. САЛТИКОВ. 1899. СПб. 84.

¹¹ Уо. 85.

GEO MILEV ÉS A SZEPTEMBERI FELKELÉS

Geo Milev, Hriszto Szmirnenszki kortársa, a bolgár irodalom egyik legsajátosabb alakja. Értelmiségi lázadó volt, az ösztönös lázadás minden félreértésével és buktatójával. Előbb a bolgár szimbolisták, majd a nyugati, modernista irányzatok nyomdokain haladva támadta az irodalom és a szellemi élet provinciális elmaradottságát, a realizmust — melyet önmagát túlélt jelenségnek tartott —, s meggyőződéssel hirdette, hogy a szimbolizmuson kívül egyetlen más irányzatnak sincs jogosultsága; szerinte a művészet feladata, nem az élet, hanem a valóság mögött rejtőző értelem, az örökkévalóság ábrázolása s erre egyedül a szimbolizmus képes. Nem tudta, hogy tévedett, mikor a szimbolizmust valamennyi modernista irányzattal azonosította, például az expresszionizmussal, melynek nyomain saját életútjának második, 1918-tól haláláig tartó korszakában is megtalálhatók, sőt dominálnak. Sokáig kitartott élete másik, legnagyobb tévedése mellett is, mikor azt hirdette, hogy a művészetnek nem a valóságos életből, hanem egy misztikus, megfoghatatlan világból kell táplálkoznia.

Életművének első része, noha benne lüktet az irodalom megújulását, nagyobb formagazdagságát és kifejezési lehetőségeit őszintén kereső költő vívódása, felemás s bizonyos értelemben torzó maradt. De Geo Milev, mint megannyi hazai és külföldi kortársa, az októberi forradalom győzelme s különösen a tragikus szeptemberi felkelés után felismerte ezt a nagy tévedését, vállalta a történelmi valóság ábrázolását, ami ebben a szörnyű korban egyet jelentett a bátor kiállással, a néppel való teljes azonosulással. Mégsem lett realista. Legnagyobb s legmaradandóbb műve, a *Szeptember* c. poema, tulajdonképpen expresszionista. De olyan művészi értékei vannak, olyan hű és megrázó benne a valóság forradalmi ábrázolása, hogy e poémát méltán tartják a bolgár költészet egyik legerőteljesebb alkotásának, szerzőjét pedig — ha nem is egyértelműen — a szocialista realizmus képviselőjének.

Tanulmányunkban éppen a *Szeptember* szerzőjét, a harcos publicistát és antifasiszta mártírt szeretnénk bemutatni, eltekintve azoktól a bonyolult, nagyjából még ma is feltáratlan problémáktól, melyek a költő első, ellentmondásokkal terhes korszakára vonatkoznak. Ebből az időből mindössze néhány jelentős életrajzi adatra szorítkozunk. Ezek feltétlenül szükségesek ahhoz, hogy követni tudjuk a költő fejlődését, azt a nagy változást, mely a néppel való találkozása után bekövetkezett.

Geo Milev, valódi nevén Georgi Milev Kaszabov a múlt század végén, 1895-ben született egy demokratikus érzelmű, könyvkereskedéssel és könyvkiadással is foglalkozó tanár családjából. Tanulmányait a Sztara zagorai gimnáziumban kezdte; már itt kitűnt irodalmi tájékozottságával, művészi ambícióival. Rajong Pencso Szlavejkovért, a bolgár szimbolizmus „atyjáért”, s mikor 1912-ben Lipcsébe utazik, hogy német egyetemen folytassa tanulmányait, szenvedélyes mohósággal olvassa a nyugati költők és filozófusok munkáit. Heine, Verlaine, Mallarmé, Dehmel s Verhaeren művészete, valamint Nietzsche filozófiája most tárul fel előtte, s az újdonság varázsa magával ragadja.

Fiatal még és kritikátlan, s a keveset tudók szelíd alázatával hajlik meg minden költő előtt, akivel sikerül kapcsolatba lépnie. Vitatkozni és beszélgetni akar, szeretné ellenőrizni, helyesen tolmácsolta-e eddigi fordításaiiban azokat az új eszméket és gondolatokat, melyeket a külföldi szerzők műveiben felfedezett. 1914 nyarán, mikor Londonban járt, véletlenül megtudta, hogy ott tartózkodik E. Verhaeren, a belga költő. Verhaeren költészetét, a híres ódákat már ismerte, hiszen néhányat maga is lefordított. De Milevet az ember, a költői egyéniség is érdekli, s habozás nélkül felkeresi. Kölesönösen megszerették egymást, s mint erről később maga Milev is beszámolt,¹ többször is találkoztak, beszélgettek a modern költészetről, a bolgár és flamand nép sorsának közös vonásairól, s a békéről, melyet mindketten szívből óhajtottak. Ez a barátság valóban egy életre szól, s Milev Németországba majd Bulgáriába való visszatérése után is folytatódott, mígnem a háború s a flamand költő váratlan, tragikus halála véget vetett a további kapcsolatoknak.

A közel háromesztendő németországi tartózkodás s a rövid londoni kirándulás rendkívül fontos állomást jelentett Milev életében. Igazolva látta a hazájában már többektől hangoztatott véleményt, hogy a bolgár irodalom elmaradt az európai fejlődéstől, hogy Ivan Vazov, Elin Pelin és mások nem modern alkotók, csak késő epigonjai a XIX. század derekán divatos irányzatoknak. Ezt sajnálatos módon annak tulajdonította, hogy a szóban forgó írók a népelet problémáihoz nyúlhatnak, onnan merítik műveik nyersanyagát. Erről vall egy korai, 1914-ben írott tanulmánya (*Modernista költészet*), melyben először fejti ki azt a meggyőződését, hogy az irodalom célja nem a valóság, hanem a rejtett értelem ábrázolása. Nem kevésbé jelentős az sem, hogy Nietzsche olvasva az individualista filozófia hatása alá került s ez nagy mértékben erősítette arisztokratikus gőgjét, elszigetelte a társadalmi mozgalmaktól. A három esztendő azonban pozitív irányban is hatott rá. Arra gondolunk, hogy ez a fogékony, szomjas fiatalember, akit a művészi ambíció is fűtött, sokat tanult a nyugati költőktől. Fáradhatatlanul fordított, különösen németből és franciából, s az állandó fordítás elmélyítette költői talentumát, a forma és a művészi kifejezés tisztelére nevelte, nem egy esetben a szociális mondánival, a társadalmi haladás problémái felé terelte a figyelmét. Ebből a szempontból különösen Verhaerennel való kapcsolata volt jelentős.

Levelezésükből kitűnik, hogy megvitatták a modern költészet feladatait, formai lehetőségeit, kifejezési módjait. A ritmus kérdésében teljesen azonos véleményre jutottak. Verhaeren például egyik levelében szemérmesen bevallja, hogy mivel bolgárul nem tud, egy nyugaton élő oroszot kért meg a Milev tolmácsolta óda felolvasására, s bár a szöveget nem értette, nagyon meg volt elégedve, mert számára, „... a ritmus a legfontosabb a költészetben”. Ugyanezt a gondolatot később Milev is kifejti. S hogy Verhaeren szociális jelentőségével is tisztában van, arról ugyancsak egy későbbi írása győz meg bennünket; vitatkozva a mindent megnyirbáló burzsoá irodalompolitikával, éppen Verhaeren példájára hivatkozik, aki a forradalmat mint erőszakot dicsőítette, s a francia kritika mégis Victor Hugóval egy sorban emlegeti, Belgiumban pedig nemzeti költőként tisztelik.² Persze nem arról van szó, hogy Geo Milev már 1914-ben teljesen világosan lát, de kétségtelen, hogy Verhaeren igen jótékony hatással volt a fiatal költőre. Ennek nyomai Bulgáriába való visszatérése után meg is látszanak azokban a versekben, melyekben hangot adott a tömegek ösztönös antimilitarista tiltakozásának és forró békevágyának. Ezek a versek azonban nem jelentenek záróakkordot Milev fejlődésének útján.

A háború kérélmhetetlen törvénye őt sem kímélte meg; behívták katonának, hamarosan a frontra került s megsebesült: jobb szemét elvesztette, koponyája súlyosan meg-

¹ Спомени за Е. Верхарн. ГЕО МИЛЕВ: Избрани произведения. София, 1950. 146.

² И свет во тме светитя. Пламък, 1924. 1.

sérült. 1918 februárjában visszautazik Németországba. Többrendbeli operációval sikerült megmenteni az életnek. Ezután még egy évig Berlinben marad, átéli a forradalmat, s közben újra besodródik az irodalmi életbe. Ezúttal a *Die Aktion* c. lap köré tömörült, többségükben haladó expresszionistákkal kerül kapcsolatba. Ennek a csoportnak a felfogása s művészi gyakorlata minden addiginél nagyobb hatással volt Milevre. Vonzották a merész, formabontó színpadi megoldások, az asszociatív képek, s a lüktető, forradalmi ritmus, mely valósággal szétfeszítette a költészet hagyományos formáit. Feltűnő azonban, Milev nem vette észre, hogy az expresszionisták nemcsak formai forradalmat hirdettek, hogy erősen szubjektivista, esetenként homályos és zavaros világszemléletük ellenére — legalábbis egy részük — mindig az egész kort, a kor lényegét akarták megragadni, hogy „absztrakt képeikben ott éltek a megkínzott Európa szenvedései”.³ Milev főleg a formai megoldások újszerűségét érezte, s ezért esztétikai nézeteiben meggazdagodva, de világnézetében, a költészet szerepéről vallott felfogásában alig változva tért vissza hazájába 1919 tavaszán. Még ebben az évben megindítja a *Vezni* (Mérleg) c. folyóiratot, melyben huzamos ideig védelmezi a „tisztá” művészetet, s mint D. Markov helyesen megállapítja, „a legvégletesebb, dekadens álláspontra helyezkedik, mikor a nagy művészet jellemzője a világhosszág s általában minden értelem hiányában látja”.⁴

Geo Milevnek ez a végletes korszaka egyúttal egy új felfogás, egy új művészi magatartás nyitányát is jelenti. Ebben sok tényező játszott szerepet. Elsősorban a bolgár politikai életben bekövetkezett változásokat, a Kommunista párt megalakulását, az egyre nagyobb méreteket öltő forradalmi mozgalmakat említénénk, de nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tényt sem, hogy éppen az októberi forradalom roppant hatására, szinte az egész európai költészet erősen balra tolódott, megindult a különböző izmusoknak a szocialista költészet irányába való kitörése. Ez történt a bolgár szimbolistákkal s a Milev által legjobban tisztelt orosz költőkkel, a futurista Majakovszkijjal s a szimbolista Blokkal is. Geo Milev már 1920-ban lefordította a *Vezniben közzé is tette Blok A tizenkettő* c. poémáját, a következő évben az orosz költő halálára írt emlékeikében pedig éppen Blok forradalmiságát emelte ki mint költészetének legnagyobb értékét. 1921-ben fordítja le Majakovszkij indulóit, 1922-ben a *Nadrágban járó felhőből* közöl terjedelmes részleteket. Ez már jelzi, hogy nem csupán az újszerű megoldások érdeklik, hanem sokkal inkább e költemények forró népisége, történelmi optimizmusa. 1922-ben egyébként maga is elkezdi *Isteni színijáték* c. kilenc nagy fejezetre tervezett poémáját, de csak első része, a *Pokol* készült el. E költemény erősen asszociatív képeivel s formalista megoldásaival inkább mehökkent, mintsem lázít vagy tanít. Ezt csak azzal magyarázhatjuk, hogy Geo Milev mindeddig távol állt a konkrét cselekvéstől, a munkásosztály és a nép harcától. Egyes megnyilvánulásai már jelzik, hogy lassan megérti a költészet társadalmi felelősségét, de odáig nem jutott el, hogy e harcot maga is vállalta volna. A tragikus végű szeptemberi felkelés után azonban erre is sor került.

*

Az 1923-as szeptemberi felkelés akkor robbant ki, mikor Európa szívében már elcsendesültek a forradalom hullámai. Előzményének a Borisz cár által is támogatott katonai puccsot tekinthetjük; június 9-én ugyanis a katonatisztek vezetésével megdöntötték az addig uralkodó demokratikus kormányt, melynek élén Sztambuljiszki állt, és fasiszta diktatúrát vezettek be. A puccsisták nem kímélték sem a kommunistákat, sem a parasztpártiakat, s a Bolgár Kommunista Párt ekkor hirdette meg az antifasiszta egység.

³ Н. ПАВЛОВА: Экспрессионизм и реализм. Вопросы литературы, 1961. 5. 127.

⁴ Д. МАРКОВ: Болгарская поэзия первой четверти XX. в. Москва, 1959. 231.

front-politikát, s ekkor kezdte el a népi ellenállás megszervezését. A felkelés ki is robbant, de hamar elbukott, s újabb még véresebb diktatúra követte. A tiltakozás hulláma egész Európa haladó közvéleményét elöntötte. Einstein, Romain Rolland, Henri Barbusse levélben fejezte ki aggodalmát és tiltakozását, s Komját Aladár, az ekkor már emigrációban élő magyar költő is felfigyel a Bulgáriában uralkodó terrorra. A felkelés leverésének mintegy húszezer áldozata volt, de a kormány még utána is folytatta az üldözéseket. Geo Milev is börtönbe került, ahol bírói ítélet nélkül kivégezték.

Miért volt olyan veszélyes a fasiszta államhatalom számára Geo Milev, az expresszionizmus és mindenfajta modernizmus hirdetője?

A költő a szeptemberi felkelés véres megtorlása után megtalálta az egyetlen lehetséges utat, a nép útját. Már 1923 végén lázas tevékenységbe kezdett egy harcos antifasiszta folyóirat megindítására, munkatársak toborzására. Így született meg a Plamak (Láng), melynek első száma a következő év elején meg is jelent. Az útravalót Geo Milev írta: „És lesz világosság”. A cikkben érzékeltetni lehet a költő világnézetében s a költészet szerepéről vallott felfogásában bekövetkezett óriási változást. „Az elefántosonttorony, melyben a költők éltek, most óhatatlanul a porba omlik. A vágyak porából, a fantázia romjaiból előbújik a költő, s ahogy feltekint, maga előtt látja a Népet, saját Népe véres ábrázatát” — írja ebben a kitűnő cikkben, amelynek helyenként száraz programszerűségében végtelen melegséggel hullámszik a megrendült értelmiségi harcos humanizmusa. Milev bátran támadja a hírhedt Államvédelmi törvényt,⁵ a szólásszabadságnak és a kulturális élet szabad fejlődésének tilalomfáját. A kulturális tilalom, vagyis bizonyos művek kiadásának a lehetetlenné tétele társadalmi aszketizmus, az ilyen aszketizmus pedig nem más, mint rettegés a valóságtól, a fejlődés valódi tendenciáinak a feltárástól — fejtegeti a költő annak kapcsán, hogy Majakovszkij és Verhaeren, a „két legnagyobb forradalmi költő” verseinek fordítását az Államvédelmi törvényre való hivatkozással nem engedték kiadni.

A Plamak második számában tette közzé a *Fiatalok költészete* c. tanulmányát. Ez a munka rendkívül érdekes és tanulságos, mert nemcsak általánosságban foglalkozik a korabeli költészet fogyatékosságaival, hanem — s talán ez a döntő — saját irodalmi, ha úgy tetszik: irodalompolitikai nézeteit is kifejti. Sívárnak, erőtlennek tartja a kortársfiatalok költészetét. Miért? Mert „kicsik a követelmények”, a költők megelégszenek azzal, hogy néhány szentimentális motívumot, néhány furcsa szót és hangulatot formailag tökéletes, csengő-bongó metrikai építménnyé tákolnak össze, „anélkül, hogy benne lenne az a belső mozgalom, mely a költészetet költészetté s a művészetet művészté teszi”.⁶ Ezzel Javorov és Debeljanov költészetének pusztá utánczását, a lélektelen epigonizmust bírálja. Ezért hiányolja a saját egyéniséget, az újszerűséget, a merész kiáltást és kiállást. „Ez a költészet semmit sem mond, mert nem riaszt; a jó polgárnak való, aki csak azt kívánja, hogy ne háborgassák. De a művészet riadó! . . . Kiáltásra van szüksége a mai bolgár lírának, hogy felébredjen abból a halálos álomból, melyben néhány év óta a fiatal költők ringatják.”⁷ Persze nem arról van szó, hogy Geo Milev az egész szimbolizmust elítéli. Álláspontja, mellyel ma is egyet kell értenünk, nem nihilista ezzel az irányzattal szemben. A szimbolizmus első képviselőit, mert valami újat teremtettek s ezzel felfrissítették a bolgár irodalmat, elsősorban a lírát, elismeréssel emlegeti, s csupán azok felett mond ítéletet, akik megálltak a korábbi szinten, s már sem tartalmilag, sem formailag

⁵ Az ún. Államvédelmi törvényt (Закон за защита на държавата) a fasiszta burzsoázia hozta létre, s többek között a legszigorubb cenzúrát, valamint államellenesnek minősített írásművek elkobzását és a szerzők szigorú megbüntetését jelentette.

⁶ Поззията на младите. Пламък, 1924. 2.

⁷ Уо.

nem tudnak továbbmenni. Milev ritmust, egyéniséget és újszerűséget követel. De riadót is! S éppen a Plamak első számában publikált programcikkéből világos, hogy ennek a riadónak már teljesen konkrét értelmet akar adni: rámutatni a kor leglényegesebb problémáira, felelősséget vállalni a nép sorsáért. Ebből a szempontból igen tanulságos, hogy éppen most kapnak visszhangot költészetében a németországi események.

Egyik sajátos írása, a *Csúnya prózák* (Grozni prozi) c. ciklusa szól erről. A ciklus egyes darabjai teljesen önállóak, csak a főcím fűzi őket egységes rendszerbe, hisz mindegyik valami meghökkentő, erős kontrasztra épített „csunya” képet ábrázol a kapitalista nagyváros életéből. Az első (*Növendékek*) a mindennapi utcát villantja elénk. Szinte véletlenül, találomra választ ki egy képet. Egyik járdán a katolikus zárdanövendékek vonulnak: arcuk rózsásra pirult, de mosolytalan a rejtett vágyak fátyola alatt. A másik járdán a hadi árvékat látjuk: levertek, sápadtak, ruhájuk durva daróc. S az ingerlő, tavaszi utcán vidáman zajlik az élet . . . Nincs ebben a pillanatképben semmi vérlázító, még csak szentimentális sajnálkozás sincs. Az írás hangja is nyugodt, szenvedélytelen, szinte közömbös. Milev csak láttat, hogy az olvasó vonja le a következtetést.

„Csunyak” a forradalom konkrét eseményeit idéző képek is. De ezekben, rendszerint a záró részekben, felvillan egy-egy derűs sugár, ami egyfelől feloldja a hangulat komorságát, másfelől, mint az eddigiekben is, még élesebbé teszi a kontrasztot. Ilyen derűs villanás van a *Szerelemben* is. A pásztázó géppuskák elől a háztetők rengetegében keres menedéket a forradalmárok zászlótartója. Egy cselédszobára bukkan, utolsó erejével még bemászik s elterül a padlón. A lány bekötözi a sebesültet, vizet emel cserepes szájához, mire a zászlótartó egy pillanatra magához tér, s mikor megpillantja a Nőt, furcsa mosoly uszik elő rémült tekintetéből. Ez a furcsa mosoly, mint valami sápadt, rejtett fényforrás, lágyabbá olvasztja a sötét tónusokat, s emberré varázsolja a névtelen forradalmárt.

A *Csúnya prózákban* tehát Milev már szinte egyértelműen a forradalmi munkáosztály szemszögéből tekint vissza németországi élményeire. Nem törekszik konkrét, epikus ábrázolásra, de ezekben a villanásokban is kitűnően adja vissza az események tartalmát, a néptömegek hangulatát. Teljes politikai érettségről és tisztánlátásról még nem beszélhetünk, inkább csak a válságélmény megnyilatkozásáról, de kétségtelen, hogy ezekben a képekben, bármilyen szétszórtak is, valóban ott élnek a megkínzott Európa szenvedései.

Valószínűleg a *Csúnya prózák*kal egyidőben írta a *Harag napja* (Denyat na gneva) c. verses ciklusát is, melyekben a tettét dicsőíti, s tulajdonképpen egy részekre tagolt nagy felhívás a „munkásokhoz, kispénzükhöz, polgártársakhoz és parasztokhoz”, hogy készüljenek fel a harag napjára, az osztályellenséggel való leszámolásra.⁸ E felhívás persze most is elsősorban az anarchista értelmiségi lázadó felhívása. A támadásra, bosszúra, leszámolásra serkentő igék után állandóan visszatér a költő biztatása: „Parancsszó nélkül, rend nélkül, előre!” A szenvedélyes hang, a tömeggel való egygyéforrás azonban mutatja, hogy a *Harag napja* a fasiszta diktatúra fojtogató légkörében fogant, és elősikoltása annak a mérhetetlen tiltakozásnak és szabadságvágynak, mely a *Szeptemberből* sugárzik.

A *Szeptember* c. poéma, Milev legnagyobb alkotása, a *Plamak* hetedik és nyolcadik számában jelent meg. Már a közzététele is erkölcsi bátorságról tanúskodik, hiszen a folyóirat hatodik számát a hírhedt Államvédelmi törvényre való hivatkozással elkobozza a rendőrség. Milev azonban, noha tisztában volt a várható következményekkel, nem rettent vissza, sőt a poemán kívül ugyanebben a számban egy roppant szellemes, polemikus cikket is publikált (*Rendőrségi kritika*). Ebben elítéli a „kivételes törvények” politikáját, mely megtiltja az embereknek, hogy „beszéljenek, gondolkodjanak, írjanak, olvassanak s

⁸ A *Harag napja* csak a költő halála után, 1933-ban jelent meg első alkalommal.

végül — hogy éljenek”. Milev szenvedélyesen védelmezi a gondolat szabadságát. „Nincs a világon olyan tűzoltóság, mely el tudná oltani a gondolat lángját” — vallja büszkén, s nem fogadja el a rendőrség irodalmi utasításait; a költők nem akarnak a nép boldogságáról, rózsailatról és madárdalról énekelni, éppen most, „mikor csak az oszló, félig elhantolt hullák szaga, az éhező gyermekek és gyászoló anyák sírása” ér el hozzájuk.

A *Szeptember* nem elbeszélő költemény, hanem egy hatalmas lírai áradás; célja nem a történetek epikus elmondása, inkább idézése, akár csak a *Csúnya prózákban*. Tizenkét fejezetből, ill. részből áll. Az elsőben a népi felkelést mutatja be, majd a fasiszta ellenakciót, a tomboló terror véres dőbbenetét idézi, az utolsó fejezetben pedig, mintegy föloldva a komorságot, prófétikus hittel vallomást tesz az igazság végső győzelméről, a „földi paradicsom” megvalósulásáról.

A felkelés első mozzanatát, az elkeseredett nép összesereglését és megindulását nagy lendülettel, de mégis részletező gazdagsággal ábrázolja. Minden életre kél: megmozdulnak a szelid és fenséges bolgár tájak, s szinte látjuk, ahogy a „sötét völgyekből, hegyekből, erdőkből, éhes mezőkről, malmokból, műhelyekből, gyárakból” megiramlik a végtelen emberáradat. Az emberek „rongyosak, sárosak, éhesek, vadak, dühösek, profánok, analfabéták, mezítlábasok és szőrösök”, akik harci rend nélkül, primitív fegyverekkel rohannak előre, akár a „megbomlott csorda”. De ez a bomlott, rendetlen sereg a Nép, s a vörös lobogó alatt egygyólvadnak a különböző vágyak: „szétszaggatni a sors vak homályát”. S a költő éppen ezt a hatalmas összetartó erőt hangsúlyozza, ettől válik az alaktalan, rohanó áradat erővé, ideállá, melynek roppant erejét Milev csodálattal szemléli:

Repülnek, mint az ár,

előre

vakon:

Feltarthatatlan

megtorhetetlen

fenséges

A NÉP.

A nép, mint a legyőzhetetlen erő, mint a nemzet erejének és szabadságának biztosító — ezek a vezérmotívumai a *Szeptember* első részének. Harci cselekmények itt nincsenek, csak néha dörren el egy-egy ágyú, jelölve annak, hogy az összecsapás már meg is kezdődött. S az egyetlen sorból álló hetedik fejezet (*Kezdődik a tragédia*) egyszerre a fasiszta ellenakciót vetíti elénk. Ellentétben az első résszel, ahol alig találkoztunk konkrét képpel, itt eseményeket is látunk. Milev nem takarékoskodik a megdöbbentő leírásokkal. A program itt olyan, mint a valóságban volt: a géppuskákból és rejtett ágyúkból zúduló halál nyomán vérpatak ömlik a végtelen felkelőkből, a lovasság éles szabályai értelmetlen kegyetlenséggel mészárolják a menekülőket, „akasztófák nyújtózkodnak fekete karjaikkal”, kivégző-osztagok sortüzei dörrennek, s a hullák tompa loccsanással fordulnak bele a Marica zavaros habjaiba. E sorokban az iszonyat és dőbbenet dominál, ahogy a költő írja, „véres veríték veri ki a földet”. Csak nagy ritkán jut az olvasó lélekzethez, mikor Milev egy-egy „mellékes” betoldással, hacsak egy pillanatra is, megállítja az eseményeket. A támadásra készülő csendőrök és katonák

jól tudják:

„A haza

nagy veszélyben”

De kérem:

Tudják

mi a haza?

A költőnek ez a váratlan kérdése, melyre természetesen nem felel, mint az elrobogó vonat a filmvásznon, egy villanásra lezárja a képet, lélegzethez juttat, hogy gondolkodásra késztesen, hogy az olvasó válaszolni próbáljon erre a váratlan kérdésre, s utána maga ítélje meg, kik veszélyeztetik a haza sorsát: a felkelők, akik a nép érdekében fogtak fegyvert vagy a program értelmi szerzői, akik a hamis jelszóval a nemzet ereje és virága ellen küldik harcba fizetett zsoldosaikat. Hogy ez nem véletlen, hanem szándékos művészi felfogás, azt a későbbiek során is tapasztalhatjuk. A poéma, tizenegyedik fejezetében például, éppen az elfogottak barbár kivégzését ábrázoló jelenetben egészen váratlanul felcsendül a bolgár himnusz:

Elúsznak a véres vizen,
a gyászos hazai folyón.
Valahol szívszaggatón
zeng a katonabanda,
üres utcáknak húzza:
„Zúg a Marica,
vér ömöl a *habra*”.

(Nagy László ford.)

A hivatalos cári himnusz két első sora, mely a török hódoltság idején elszenvedett nagy vérvesztésekre kivatott emlékeztetni, ebben a helyzetben merész képzettársítással arra utal, hogy akik most átlőtt szívvel a folyóba hullanak, hasonló célokért küzdöttek, mint a hajdani nemzeti felszabadító mozgalom hősei, Botev, Karavelov és mások. Így kapcsolódik össze a haza sorsa a nép sorsával, így válik a szeptemberi tragédia egy egész nemzet tragédiájává ebben a költeményben. De Milevet ez sem tette pesszimistává. Az utolsó, tizenkettedik fejezetben, eltávolodva most már a véres eseményektől, mintegy levonja a következtetéseket: a nép nevében mennydörgő átkokat szór az istenre, aki elárulta a felkelés ügyét, s utána félreérthetetlen tiszasággal fogalmazza meg, hogy lesz még éden, lesz még boldogabb jövő:

Itt lesz az éden!
Eljön.
Virul az átkozott
vérünkkel áztatott
földön.
Urak nélkül, isten nélkül
szeptember májussá szépül.

(Nagy László ford.)

*

Persze nem Geo Milev volt az egyetlen költő, aki ilyen tevékeny részt vállalt az antifasiszta irodalomban. De kétségtelen, hogy a „szeptemvristák” csoportjából messze kiemelkedik, úgyis, mint szervező s úgyis, mint eredeti tehetség. A bolgár irodalomtörténetesek ezért már sokat foglalkoztak költészetével s sokat is vitatták. A vita akörül forgott, mi a helye Geo Milevnek a bolgár irodalom fejlődésében, eljutott-e a szocialista realizmusig, vagy megrekedett a lázadó értelmiségi antifasiszta magatartásánál. Georgi Bakálov, Milev kortársa, a marxista kritika neves képviselője elvetette ezt a poémát, mert szerinte ösztönösnek ábrázolja a nép szervezett felkelését, s mert egyetlen hőse pap, tehát nem a nép, hanem a vallás képviselője. Bakálov ítéletét 1944 után sokan fenntar-

tották, de már nemcsak Andrej pópa szerepeltetéséért hibáztatták a szerzőt; azt is kifogásolták, hogy a *Szeptember*ből nem tűnik ki a kommunisták vezető szerepe, hogy a népet a naturalista romantika módszerével ábrázolja. főleg, hogy a szerző még nem tudott teljesen megszabadulni az expresszionista és más modernista irányok hatásától, s ezért poémája „szerkezetileg expresszionista-impresszionista”. Nyilvánvaló tehát, hogy Geo Milev életművét a szocialista realizmusnak egy korábbi, leszűkített értelmezése alapján értékelték, elég helytelenül és történetietlenül. Itt van például a pozitív hős kérdése. Andrej pópa létező személy volt, az észak-bulgáriai Vidin egyházmegyéhez tartozott, s két másik társával valóban csatlakozott a felkeléshez. A költeményben akkor jelenik meg, mikor lőszere fogytán az utolsó lövedéket „Halál a sátánra” felkiáltással saját templomába küldi, s aztán nyugodtan, fenséges óriásként várja a büntető halált. A kötelet is önnön kezével akasztja nyakába:

Hazai hegyekre néz,
drága tájra
s csak a jégverést látja . . .
— Pribékek, az ember fiára
fölnézni, ha készül a halálra
szemetek nem mer!
Mit számít,
ha meghal egy ember!
Amen!

(Nagy László ford.)

Ebből a kis részletből is kiderül, hogy Andrej pópa — s ebben téved Bakálov — nem azonos a papsággal. Hőssé emelésének szimbolikus értelme van, s még inkább aláhúzza a felkelés össznépi jellegét. S figyelembe kell venni azt is, hogy Szmirnenszki már rég megteremtette a forradalmi korszak pozitív munkásalakját, így a *Szeptember*ben sem annak a már ismert igazságnak ismételt kifejezése volt a lényeges, hogy a felkelésben elsősorban a munkások és parasztok voltak érdekelve — ez egyébként a poémában mindvégig hangsúlyozott, csak egyedekben fel nem tárt elem —, hanem valami újnak, a haladó erők kiszélesedésének a meglátása és ábrázolása. Ami pedig Geo Milev sajátos módszerének és stílusának a kérdését illeti, a felszabadulást követő első esztendőkhöz viszonyítva lényegesen megváltozott a bolgár irodalomtörténészek felfogása. Penyo Ruszev például már 1957-ben megjelent rövid irodalomtörténetében hangsúlyozza, hogy bizonyos expresszionista elemek nem zárják ki azt a lehetőséget, hogy a *Szeptembert* szocialista realista alkotásnak tekintsük, mert „a művészi fogások és eszközök nem határozzák meg a módszert”.⁹ Szerinte tehát Milev már szocialista realista, aki Szmirnenszkitől eltérő módon az expresszionizmus és futurizmus útján (gondoljuk Majakovszkij óriási hatására) jutott el egy új világszemlélethez és költői magatartásához. Penyo Ruszev véleményét osztva legutóbb P. Zarev jutott el a Milev-kérdés leghelyesebbnek látszó megoldásához,¹⁰ bár a költő első, ellentmondásokkal terhes korszakát ő sem tisztázta. Zarev felhívja a figyelmet arra, hogy Geo Milev esetében is messzemenően számolni kell a történelmi és irodalmi fejlődés adott szakaszával. Milev ugyan nem volt párttag; költői munkásságának utolsó esztendei az Októberi Forradalmat követő nagyobb munkásmozgalmi fellendüléssel esnek egybe, a Kommunista Párt eszmei tisztulásával, s ebben a légkörben, lassabban bár mint más kortársai (főleg Szmirnenszkire gondolunk), maga is

⁹ ПЕНЬО РУСЕВ: История на българската литература. София, 1957. 85.

¹⁰ ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ: Богатството на литературния процес и социалистическия реализъм. София, 1960.

forradalmárrá érett. Ez a forradalmi, jövőbe tekintő magatartás kitűnik a költő cikkeiből, de leginkább a *Harag napjából* és a *Szeptemberből*, melyekben nemcsak leleplezi egy hazug világ aljasságát, hanem fel is szólít e társadalom forradalmi megváltoztatására. Az expresszionista megoldások csupán stílussajátosságok, s ezek már nem öncélú játékok mint korábban, hiszen minden esetben alá vannak rendelve a tragikus népsors művészigleg mély, megrendítő ábrázolásának.

Valóban erről van szó. Geo Milev, akárcsak a fiatal Majakovszkij, fellázadt a hagyományos, elavultnak vélt költői megoldások ellen, s a külföldön megismert modern irodalom hatására maga is szenvedélyesen kereste az új formákat. Hogy e szenvedélyes útkeresés ellenére miért nem tudott mégsem kibontakozni, valódi nagy költővé válni, arra már utaltunk: Milev menekült a valóságtól, az élet problémáitól. Ezért joggal bírálták kortársai, hogy versei zavarosak, öncélúak, hiányzik belőlük az értelem s idegenek a bolgár szellemtől. Az októberi forradalom felnyitotta a költő szemét s lépésről lépésre haladva egyre világosabban megértette, hogy a költészet csak akkor teljesítheti felelősségteljes hivatását, ha a kor és a nép jelentős problémáinak megoldásáért emel szót, ezt tekinti legfőbb feladatának. S ez volt Milev második lázadása, lázadás a jelentéktelen, a valóságtól elszakadt művészet ellen, volt önmaga ellen és a kezdetben újdonság varázsszával ható, de lapos közhelyeknél és sztereotip fordulatoknál megrekedt szimbolizták ellen.

Arról azonban szó sincs, hogy Milev azokat a formákat, fordulatokat, asszociatív képeket és egyéb fogásokat is megtagadta volna, melyeket fiatal korában sajátított el vagy alakított ki költészetében. Azzal, hogy a Szeptemberben teljesen szakított a hagyományos elbeszélő móddal, s a részletező leírást minduntalan átszővi felkiáltásokkal, elmélkedő kitérésekkel, hogy a hetedik fejezetre mindössze egy sort szentelt, s hogy a rimeket néha valósággal zsúfolja, máskor meg teljesen eldobja, rábízva a verset a ritmus hullámzására, még nem vétett a valóság ábrázolása ellen. Az olyan hasonlatai, mint: „a villanylámpák sárgás nyála rácsorog a nedves járdára” vagy: „a magas tetőről a vörös zászló fekete nyálat köpködött az egész városra” — talán meghökkentenek, de a *Csúnya prózák* részeként nem öncélú formalizmusnak, hanem kissé nyers, szokatlan, de eredeti és egyéni költői látásmódnak érezzük.

Úgy gondoljuk, éppen eredetisége miatt lett a legkiemelkedőbb egyéniség a szeptemvristák közül s ezért helyes és jogos a Szmirnenszkivel kezdődő szocialista-realizmus-hoz sorolni. Egy művészigleg kész, érett költő találkozott itt a legnyersebb valósággal, melyet sajátos eszközökkel, de e nyers valósághoz híven, a tragikus jelenben a boldogabb jövőt is látva és vágyva ábrázolt. Persze Geo Milevnek nincs olyan gazdag, széles skálája, mint Szmirnenszkinnek vagy Majakovszkijnak, s az is igaz, hogy pl. a *Szeptemberben* kevés a konkrétság. Az a néhány vers és poéma, melyet utolsó éveiben írt, eszmei és politikai fejlődésének, új világérzésének és látásmódjának csak első megnyilvánulásai. A teljes kibontakozást, a tematikai gazdagodást megakadályozta az erőszakos halál. De kétségtelen, hogy ez a költészet a modernizmustól örökölt formák ellenére is — éppen azért, mert döntő a tartalom —, már ahhoz az irányzathoz tartozik, melyet Gorkij, Majakovszkij, József Attila vagy Brecht jelent a XX. század irodalmi fejlődésében: a szocialista realizmushoz.

KOVÁCS JÓZSEF

DOS PASSOS ÉS A VALÓSÁG DOKUMENTÁLÁSA

A modern amerikai regényirodalomnak alig akad még egy, annyi vitát felkavaró egyénisége, mint Dos Passos. Baloldaliságáról egyidőben legendák keletkeztek, valljuk be, nem minden alap nélkül: szerkesztőbizottsági tagja a húszas évek végén, harmincas évek elején a New Masses című folyóiratnak, többször tesz látogatást a forradalom utáni Oroszországban, vezető szerepe van a két olasz származású munkás, Sacco és Vanzetti megmentéséért folytatott küzdelemben. A liberális Edmund Wilson, a New Republic szerkesztője, elutasítja ajánlkozását, hogy a lap tudósítójaként írhasson a gastoniai textilmunkások sztrájkharcáról, mivel félti a lapot a további balratalódástól. Mikor, egyik oroszországi útjáról hazatérőben, olvasói tömegétől, rajongóitól búcsúzik, akik kikísérték az állomásra, mint írja, a tolmács sürgeti, hogy valamit várnak az „A. Peesatyel”-től: „Egyetlen dolgot akarnak megkérdezni öntől. Azt akarják, mutassa meg az igazi arcát. Azt akarják tudni, hol áll politikailag? Velünk van?” Dos Passos azonban adós maradt a válasszal. „Nincs rá idő”, mondta,¹ s ha néha fel is merült benne a kétely — „Tulajdonképpen ki is vagyok én? Mit akarok? Merre tartok?”² — nem talált rá választ A feleletet, ha egyáltalán lehet erre az állandóan visszatérő kérdésre felelni, a *District of Columbia* trilógiájában találhatjuk meg. Az *Adventures of a Young Man* Glenn Spottswoodjának alakjában, a szerző látványosan és visszavonhatatlanul szakít a kommunistákkal, s mindazzal, amit a korábbi években még hitt. A trilógia második kötetében (*Number One*) a demagóg Chuck Crawford alakjában az Amerikában talajtalan, bukásra kényszerült fasiszta vezető alakját állítja előtérbe (miután a John Dewey vezette szövetségben egyaránt elítélték a faszizmust és szocializmust, mint egyformán „totális” államformát), hogy a befejező kötetben (*The Grand Desing*) a követendő eszményt az amerikai demokráciában találja meg. Ez a demokrácia Dos Passos értelmezésében folyamat, s nem kormányzati forma, eszköz és nem cél, s ha formaként tekintjük, akkor megszűnik demokrácia lenni, intézménnyé válik, melyben az állam uralkodik az egyén, s nem pedig az egyén az állam felett. A demokráciának ezt a sajátosan értelmezett formáját kutatja szüntelen, s ezért van, hogy az amerikai múltba tekint vissza, a történelemben keresve a jelen igazolását.

Művei körül szenvedélyes viták folytak, egyesek lángérsznek tekintették, korunk legnagyobb írója címmel ruházták fel, míg mások, nem kisebb számban mint hívei, még az írói rangot is sokallták számára — s legalábbis részben, rajongóinak és ellenfeleinek egyaránt igazuk volt. Dos Passos egy kor krónikása akart lenni, a „történelem építője”, aki azonban az általa emelni kívánt épületnek csak a formáját tervezte meg, építőanyagát nem. Krónikás akart lenni, anélkül, hogy megértette volna a világ, a társadalom mozgásának törvényszerűségeit. Ennek következtében, a dos passosi regény szüntelen kavar-

¹ Dos Passos: In All Countries. London, Constable, 1934. 6.

² Uo. 11.

gás, melyben az emlékezet és értelem, követve a világ látszólag kaotikus útját, nem képes az eseményeket összefüggéseik világos rendjébe foglalni. A világon, úgy tűnik számára, csak jelenségek vannak, ezek mindig az adott jelenben mutatkoznak, az egymáshoz tartozásnak még látszatát sem keltve.

John H. Wrenn, Dos Passos életművének legalaposabb méltatója,³ három síkon, életrajzi (illetve önéletrajzi), kritikai és történelmi vetületeiben próbál választ adni a művek kapcsán felvetődött számos problémára és ellentmondásra. Mint rámutat, ezek az elemek szoros kapcsolatban állnak Dos Passosnak a regényről vallott felfogásával, melynek alapjait a John Reed műveiről (*Insurgent Mexico, The War in Eastern Europe*) írott bírálataiban fejt ki először. Reed alkotó módszere, mint Dos Passos finoman megfigyeli, a „félíg újság tudósítás és félíg személyes elbeszélés”, s arra a következtetésre jut, „ha van egyáltalán valamilyen tökéletes forma az amerikai »quasi-irodalomban« ... akkor az a helyek és események éppen ilyen leíró elbeszélésében rejlik”. A másik ösztönző erő, mint a szerző rámutat, az akkor még gyermekcipőben járó, de egyre gyorsabb ütemben fejlődő film, melynek legnevezetesebb úttörői Griffith és Ejzenstein voltak. (Erre enged egyébként következtetni az *U. S. A.* trilógia szüntelen visszatérő fotoszeme, amely a valóságban egy-egy filmszerű képsor.) Bár filmszerű képekkel már Reed és Bierce írásaiban is találkozhatunk, mégis e két forrásból, a reedi riportból és a korai filmből alakította ki Dos Passos a maga saját regényformáját és stílusát, melyet alkalmasnak vélt művészetének kibontakoztatására, és a társadalom új igényeinek kielégítésére. A művészi alkotás iránti vágyból született a regény, mint forma, s a dolgok mélyére hatolására való törekvésből, elsősorban mint tartalmi jegy, a dokumentálás igénye. De vajon sikerült-e a reedi művekben felfedezett »quasi-irodalmat« az igazi irodalom művészi színvonalára emelnie, s a regényt a dokumentummal egybeötvöznie? Erre a kérdésre az *U. S. A.* trilógia, mint az új regényről lefektetett elveinek első gyakorlati megvalósulása, sajnálatos módon tagadó választ ad. Úgy tűnik, mindenekelőtt, hogy Dos Passos nem értette meg a reedi riport lényegét, a néha, különösen a korai írásokban, impresszionista stílusba öltöztetett fontos, tartalmi mondanivalót; nem vette észre a tudós alaposágot, mellyel Reed a dolgok mélyére kívánt hatolni, szétválasztva a lényegest a lényegtelenről, hogy feltárja a jelenségek közötti összefüggéseket, azt a magatartást, amely szenvedélyt, az író kitűzte célok megvalósítására ösztönzést vált ki az olvasóban. Reednél úgy érezzük, hogy az író részese, s nemcsak szemtanúja vagy kortársa mindannak, amit megelevenít, s művéből ilyen értelemben lesz részint tudósítás, részint személyes elbeszélés. A dos passosi dokumentregényben azonban, ami hivatva lett volna a riportot irodalmi alkotássá tenni, a dokumentum élesen elválik a tulajdonképpeni regénytől. Ez Dos Passosnál önálló életet él, a napi események bemutatása, mint a dokumentum egyik formája, a jelen és múlt összevetítése, mint másik forma, vagyis a hírszalag és fotoszem között hiányzik az összefüggés, nem beszélve a beiktatott életrajzokról, melyek társadalmi keresztszatszótul kívánnak szolgálni.

Dos Passos felfogásaszerint, mint a szerző rámutat⁴, a „történelem építője” nem csupán azon fáradozik, hogy a múltat mint a ma alapjait feltárja, hanem a mából akar szilárd alapot építeni a jövő számára. Ezért lenne nagy jelentőségű a ma eseményeinek felhalmozása, mivel a most elhangzottak a jövő emlékezetének felfrissítésére szolgálnak. Műveiben Dos Passos az emlékezet fontosságát hangsúlyozta. Hőseit oly módon alkotja meg, hogy azokat az olvasó keltse igazán életre, annak a felhalmozott anyagnak a segítségével, melyet az emlékezet felfrissítése céljából feltárt, amelyben együtt található regény és történelem, dokumentum és leírás.

³ JOHN H. WRENN: John Dos Passos. Twayne Publishers, New York, 1961. 208. Űo. 101.

A regényíróból azonban, aki történelmet kívánt építeni, a történelem kutatója lett. Az utóbbi évtizedekben, a *Midcentury* kivételével talán nem is írt regényt, mintegy beismerésül, hogy kísérlete zsákutcába jutott. Ezért fordult a történelem felé, a múlt-ról beszél a jelennek, holott a múlt akarta megörökíteni a jövő számára. Egykor úgy vélte, megtalálta a követendő eszményt kora Amerikájának demokráciájában. Úgy tűnik, most ebben is kételkedik, s a múlt-hoz fordul segítségért, hogy ismét felfedezze azt Jefferson-ban, Painben s azokban a férfiakban, akik „megalkották a nemzetet”.

⁴ Uo. 101.

SZILI JÓZSEF

A „TISZTA MŰVÉSZISÉG” ÉS AZ ELBESZÉLÉS RETORIKÁJA

Egy jelentős amerikai regényelméleti műről¹

Az utóbbi néhány évben az angol és az amerikai irodalomtudomány polgári képviselőinek körében megerősödtek az olyan tendenciák, amelyek a korábban uralkodó esztétizáló felfogással, az angol Practical Criticism és az amerikai New Criticism alaptételeivel szemben az irodalom esztétikai értékelését az irodalom társadalmi, főleg erkölcsi vonatkozásaival hozzák kapcsolatba.² Érdekes módon magán a New Criticism-en belül is vannak ilyen törekvések, bár az ortodox „új kritikusok” továbbra is az irodalmi mű teljes és sérthetetlen autonómiája mellett törnek lándzsát. Szerintük az irodalomban a „tisza művészség” megnyilvánulásának a „rövid költemény” — a líra — a fő területe, s még Shakespeare drámáit is aszerint kell értékelnünk, hogy milyen mértékben fordulnak elő bennük a tiszta, „tömény” művészséget hordozó lírai passzusok. Strukturalista felfogásuk fő tétele, hogy a műalkotás önmagában teljes egész, organikus, csak belső összefüggéseiből, szimbolikus jelentésű kontextusából érthető képződmény, amely külön, lezárt világként, írótól, olvasótól, társadalomtól függetlenül immanens módon hordozza a maga esztétikai értékeit. A New Criticism-nek az ötvenes években kezdődő válságfolyamatára jellemző, hogy ma már néhány igen ortodox „új kritikus” is kísérletet tesz arra, hogy kontextualista elméleti rendszerébe valamilyen módon „fölvegye” az irodalmon kívüli világot. Ezeknek az erőfeszítéseknek a létrejöttében az alapvető társadalmi és irodalmi okokon túl (a New Criticism reakciós vonalának kedvező hidegháborús légkör fölengedése, az irányzat esztétizáló és antiszociális tartalmának polgári radikális bírálata, a humanista tendenciák erősödése és az amerikai életforma irodalmi bírálatának fokozódása) az is szerepet játszott, hogy amikor a New Criticism a lírán túli területekre merészkedett, a modern regény és dráma körében akarva, nem akarva beleütközött egyrészt a valóságábrázolás, másrészt az irodalom erkölcsi hatásának problémáiba. E problémákat azonban lehetetlen egy következetesen fenomenológiai alapú kontextualista elméleti rendszer keretein belül megoldani. Jellemző a helyzetre, hogy a „kontextualizmus” névadója, Murray Krieger formalistának bélyegzi és következtelenséggel vádolja egy egész sor „új kritikus” — Cleanth Brooks, John Crowe Ransom, Allen Tate, Yvor Winters és W. K. Wimsatt — ilyen irányú törekvéseit, s a maga nevében az egzisztencialista és perszonalista filozófiák alapján álló „tematikai” (egyfajta „tartalmista”) irodalomszemlélet kiművelésére tesz javaslatokat.³ A rendszerépítés fáradtságaitól többnyire megkíméli magát az R. S. Crane és Elder Olson iskolájaként működő *chicagói neoarisztotelianus* kör, amely

¹ WAYNE C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, Chicago, 1961. 455. (Bibliográfia: 399—434).

² Ezekről a fejleményekről nyújt képet a *Times Literary Supplement* 1963. július 26-i különszáma, amely három amerikai és öt angol irodalomtudós esszéit közli az irodalomértékelés erkölcsi vonatkozásairól.

³ MURRAY KRIEGER: *The Tragic Vision*. Holt, Rinehart and Winston, New York 1960. 228—268 (*Recent Criticism*, „Thematics” and the Existential Dilemma).

Arisztotelészt modernizálva elsősorban a dráma- és regényelmélet kérdéseivel foglalkozik. Ez az iskola mintegy a New Criticism belső ellenzéke. A croceánus líraközpontúságon alapuló stilisztikai elemzéssel szemben a műfaji kategóriák esztétikai szerepét hangsúlyozva a művek *egészéből* történő kiindulásra, azaz a szerkezeti elemek döntő szerepére építi elemző módszerét, és a maga eklektikus módján arra törekszik, hogy fellazítsa azt a dogmatikus merevséget, amellyel a New Criticism az irodalmat elválasztja a társadalom életétől.

Wayne C. Booth, a richmondi Earlham College (Indiana állam) angol tanszékének vezetője, aki a jelek szerint igen közel áll a chicagói iskolához, az elbeszélő irodalom retorikájáról írott művében a neoarisztotelianusok minden eddigi kísérleténél bátrabban és józanabban fordul szembe a modern nyugati irodalomelméleti iskolákat végső fokon egyképpen jellemző esztétizáló tételekkel, a „tisztá művészség” és a „tisztá irodalmiság” követelményeivel. Ily módon ki is tudja szakítani magát abból a hibás körből, amelyből az említett irodalomelméleti irányzatok képviselői nem tudnak kitörni. Művét azonban vitapartnerei is nagy jelentőségűnek tartják. John Crowe Ransom, a New Criticism egyik vezéralakja az irodalomelmélet klasszikus művei közé sorolja; Martin Price, a Yale Review kritikusa megállapítja, hogy a regényről írott művek sorában ez a legjobb Ian Watt *The Rise of the Novel* (1959) című munkája óta;⁴ Frederick P. McDowell pedig a Philological Quarterly-ben megjelent terjedelmes ismertetésében Booth könyvét Percy Lubbock *The Craft of Fiction* (1921), Edwin Muir *The Structure of the Novel* (1928), Erich Auerbach *Mimesis* (1946) és Northrop Frye *Anatomy of Criticism* (1957) című alapvető fontosságú irodalomelméleti művei mellé helyezi és megállapítja, hogy „minden bizonnyal a regényelmélet fejlődésének egy újabb mérföldkövét jelenti”.⁵ Enciklopédikus jellege, alapos kidolgozottsága, meggyőző érvelése, gazdag példaanyaga és elmélyült műelemzései mellett azonban éppen abban rejlik fő érdeme, amiről bírálói nem beszélnek: Booth elvileg foglal állást a „tisztá irodalom”, a *l'art pour l'art* jelszavait nyíltan vagy burkoltan hirdető esztétikai törekvésekkel szemben, és egy látszólag csupán technikai kérdés vizsgálata során fölveti az írói felelősség esztétikai és erkölcsi vonatkozású problémáit. Éppen ezért ez a könyv jelentős előrelépést jelent a korábbi retorikai tanulmányokhoz képest is: Booth az irodalom retorikai eszközeit funkciójuk szempontjából vizsgálja és funkciójukat nem valamilyen elvont esztétikai hatás, hanem az irodalom sokoldalú, összetett társadalmi hatása alapján határozza meg.⁶

Elöljáróban a szerző hangsúlyozza, hogy az elbeszélő művészet retorikájának vizsgálatával arra akar válaszolni, vajon összeegyeztethető-e a retorika a művészettel. Flaubert óta ugyanis a modern polgári regény és regényelmélet fejlődését az jellemezte, hogy a képszerű „megmutatás” (showing) jegyében a többé-kevésbé nyílt szerzői kommentár, illetve a „megmondás” (telling) ellen foglaltak állást szerzők és teoretikusok

⁴ Approaches to Fiction. The Yale Review, Spring 1962. (LI. 3. sz.) 469—473.

⁵ Philological Quarterly, July 1962. (XLI. 3. sz.) 547—548.

⁶ A könyv három fő részre tagozódik. Az első rész (Művészi tisztaság és az elbeszélés retorikája, 1—165.) a megmondás és megmutatás szoros összefüggését, kölcsönhatását, a realizisztikus illúzió felkeltésére irányuló tendenciákat és eszközöket, az író objektivitásának, semlegességének és személytelenségének kérdéseit, a *tiszta irodalom* kritikáját, az olvasói érdeklődés típusait és a narráció típusait tartalmazza. A második részben (A szerző hangja az elbeszélésben, 167—266.) Fielding, Sterne és Jane Austen regényein mutatja be a megbízható kommentár, a megbízható és megbízhatatlan dramatizált narrátorok, valamint az olvasót vezető, barátjaként szereplő implikált szerző művészi funkcióját. A harmadik rész (Személytelen narráció, 269—398.) modern példákat elemezve az olvasót bizonytalanságban hagyó szerzői hallgatás, az *írónia*, az eseményeket torzán tükröző nézőpontként szereplő megbízhatatlan narrátor s végül az írói technika és a moralitás problémáival foglalkozik.

égyaránt. Booth, mint általában az irodalom retorikájával foglalkozó modern szerzők, nem pusztán a nyílt és nyilvánvaló szerzői kommentárt tekinti retorikának, hanem minden olyan eszközt, melynek segítségével az író elfogadtatja az olvasóval a műben adott képzeleti anyagot. Olyan értelemben ez a megközelítés is „műközpontú”, hogy nem a szerző szubjektív szándékait vagy az olvasó szubjektív élményeit veszi figyelembe, hanem azt, hogy maga a mű milyen módon képes közölni, közvetíteni önmagát.

Booth mindenekelőtt bebizonyítja, hogy az az álláspont, amely a „megmutatást” ismeri el egyedül üdvözítő művészi módszernek, és a szerzőtől teljes tárgyilagosságot, szenvedélytelenséget kíván, vagy egyenesen a szerzői hang és állásfoglalás teljes eltűntetését követeli, kizárólagosságot igénylő formáiban a „tisztá művészség” esztetizáló programjaival azonos. Igen közel áll ez a nézet a New Criticism líra-centrikus esztetizmusához is: erre utal Allen Tate-nek az az állítása is, hogy Flaubert révén és a „megmutatás” elvének érvényesülésével vált a regény a költészettel egyenrangúvá. Ugyanakkor a szerző „eltűnése”, „elszemélytelenedése”, az irodalom közli funkciójának tagadása egyik fő megnyilvánulása a technika terén annak a „dehumanizálási” tendenciának, amely Ortega y Gasset szerint általában jellemzi a modern irodalmat. Nem egyszerűen csupán a „mindentudó” szerző vagy a közvetlen, nyílt s egyes régi művekben sokszor már-már alkalmatlankodó szerzői kommentár eltűnéséről van szó; a modern polgári lét-elméleteknek megfelelően a műnek olyan ontológiai státust kell biztosítani, mintha a mű természeti képződmény volna. Más szóval a „megmutatás” és a „valószínűség” (Booth szerint a *realizmus* vagy *illuzionizmus*) követelményének különböző értelmű szélsőséges értelmezései alapján, a teljes illúzió-keltés, a teljes valószerűség jegyében, végső célká a megíratlannak tűnő regénytípus kialakítása vált. A „megmutatás” hívei szerint a szerzői hang vagy a szerzői állásfoglalás megléte zavarja a mű valószerűségét és a korábban természetesként fogadott „mindentudó” szerző elfogadása éppúgy egy irreális elem elfogadását jelentené, mint annak az elfogadása, hogy a „relativisztikus világban” van egy olyan kitüntetett nézőpont, amelyből valaki, például az író, megítélheti az élet jelenségeit. A regényíró nem tehet mást, mint hogy felmutatja a tényeket, s a tények káoszában, akárcsak a valóságos életben, az olvasónak magának kell tájékozódnia — vagy eltévednie. A tiszta „megmutatás” így végső konklúzióként cinizmushoz, a szerző társadalmi felelősségének, az irodalom erkölcsiségének a tagadásához vezet.

Booth szerint a műfaji követelményeket mellőző, a művészséget (illetve a modern polgári irodalomelméleti iskolák szóhasználatában a *kölőiséget*) általános esztétikai mérceként alkalmazó elméleti, esztétikai rendszerek a művészség ilyen vagy olyan, lényegében a műveknek csak egy bizonyos típusára érvényes prekoncepciójából indulnak ki, és ezen az alapon vádolnak művészetlenséggel olyan típusú műveket és megoldásokat, amelyeket prekoncepciójuk szűkössége folytán már eleve kizárnak a művészet köréből. Ez érvényes a különböző líra-centrikus vagy a „megmutatással”, a jelenetszerű ábrázolás követelményével hivatkozó dráma-centrikus irodalomelméleti rendszerekre éppúgy, mint számos olyan elméletre, amely, mint Ian Watt regényelmélete, egy-egy formai kritériumot használ műfaji kritériumként. (Watt például a „formális realizmust” tartja a regény műfaji kritériumának, s így a regény korai fejlődéséről írott művében jóformán semmit sem tud kezdeni az olyan „rendhagyó” alkotásokkal, mint amilyenek Fielding, Sterne vagy Smollett regényei.) Az ilyen elméleti rendszerek alkotói nem veszik tudomásul azt a tényt, hogy nincs áthidalhatatlan szakadék regény és esszé, művészség és retorika, irodalom és társadalom között. Booth jogosan érvel azzal, hogy a „tisztá művészség” követelményével éppen a legnagyobb irodalmi alkotásokat kellene a „tisztátalanság”, a művészetlenség bűnében elmarasztalnunk. Megállapítja, hogy van ugyan ellentmondás a művészség végső követelményei és az élet „tisztátalan”, „művészetlen” adottságai között, de ezt az ellentmondást csak a tiszta művészséget követelő teóriák élezik fel-

oldhatatlan ellentét. Mag, épp a leguk az írókteszk maguknagyobbak, túlat az ilyen követelményeken. Booth nem áll meg ennél az igen lényeges megállapításnál, amely voltaképpen azt a dialektikus gondolatot tartalmazza, hogy az irodalom e lényegi ellentmondása az irodalmi gyakorlatban, a konkrét művekben állandóan megvalósul és megoldódik, s hogy az irodalomnak ezt az esztétikai lényegét a metafizikus elméleti rendszerek képtelenek megragadni. Fejtegetéseinek fő konklúzióját előrevetítve kijelenti: ha kiderül, hogy a legnagyobb irodalmi művek a retorikával való „szennyezettségüknek” köszönhetik nagyságukat, s hogy a legtisztább irodalom olykor nagyon is rossz irodalom, akkor nyilvánvaló, hogy a tisztaság fokozatai nem használhatók általános értékmérőkként.

Booth realizmus típusai közül az első az, amelyik a mű és a valóság megfelelését a tárgy, az anyag, a tematika iránti hűségével éri el. Ebbe az igen széles és határozatlan körvonalú kategóriába sorolja a naturalizmust éppúgy, mint a balzaci realizmust vagy a lélektani regényt, sőt abban a vonatkozásában, hogy a felszíni érzetek pontos tolmácsolásával próbál valóság-illúziót kelteni, ide sorolja a francia új-regény egyes típusait is. A második típus az események realiztikus szerkezetét próbálja hangsúlyozni. Így némelyek a *véletlent* zárják ki a regényből, és teljesen zárt drámai szerkezetre törekednek, míg mások épp a véletlen szerepét emelik ki abból kiindulva, hogy az életben is nagy szerepe van, s ezért elvetik a cselekményt megindító expozíciót, az oksági viszonyokon alapuló bonyodalmat és a művet lezáró, távlatokat nyitó befejezést. A harmadik típus az, amellyel Booth a retorika kérdései kapcsán behatóan foglalkozik. Ez a típus az elbeszélés, a narráció technikájának szabályozásával törekszik realiztikus, illúziót keltő hatások elérésére. Szélsőséges formájában az a cél vezet, hogy az elbeszélés ne is tűnjék elbeszélésnek és a műben az események mintegy a szerző meggondolásaitól függetlenül létezzenek. Ezek a típusok külön-külön és együtt is előfordulhatnak. Esztétikai megítélésük szempontjából lényeges az, hogy öncélú érvényesítésükről van-e szó, avagy arról, hogy csupán eszközként szerepelnek más célok elérése érdekében. Booth különösen a harmadik típus öncélú, „tisztá” alkalmazását bírálja. Megjegyzi azonban azt is, hogy bár a művészetben aligha lehet a *természetességet* avatni *technikává* (hiszen a művészetre éppen a természetesség és a mesterségesség ellentmondása a jellemző), a „realizmusra” irányuló, újra meg újra megismétlődő s olykor igen szélsőséges kísérletek nem ítélték el pusztán a kísérlet technikájának tendenciájából folyó végső konklúziók alapján. Robbe-Grillet *La Jalousie* (1957) című regényének elemzése kapcsán utal arra, hogy még a szélsőséges illuzionista elméletek is értékes irodalmi alkotások ösztönzői lehetnek. Hozzáteszi azonban azt, hogy az ilyen elméletek veszélyessé válnak, ha dogmatikus módon, kizárólagosságra törekedve általános esztétikai mércéket próbálnak felállítani. „Szerencsére — írja — a dogmatikus realizmus alternatívája nem a dogmatikus antirealizmus.”⁷ A realizmus szó természetesen itt is az illuzionizmus értelmében szerepel.

A műértékelés szempontjából igen fontosak Boothnak az ún. *implikált szerzőre* (implied author) vonatkozó tételei. Az implikált szerző nem feltétlenül azonos az elbeszélés narrátorával, hanem mintegy „az író énjének újjáteremtése a műben és a műért”.⁸ Booth szerint a szokásos „tartalom”, „téma” „jelentés”, „szimbolikus jelentőség”, „célzat” vagy éppen „ontológia” fogalmak nem nyújtanak kellő útmutatást a mű adekvát megragadásához. A regényből ki kell derülnie annak, hogy az olvasónak milyen álláspontot kell elfoglalnia a műben adott képzeleti anyaggal szemben. „Az implikált szerzőre vonatkozó érzésünk nemcsak az elvonatkoztatható jelentéseket foglalja magában, hanem a cselekménynek s valamennyi jellemalak sorsának minden elemében jelenlevő erkölcsi és érzelmi tartalmat is. Röviden: a befejezett művészi egész intuitív megértését foglalja

⁷ WAYNE C. BOOTH i. m. 63.

⁸ I. m. 71.

magában, azt a fő értéket, amely iránt az implikált szerző el van kötelezve, függetlenül attól, hogy a valóságos életben milyen a szerző pártállása.”⁹ A mű „komolysága”, az írói őszinteség, a művészi hitelesség azon áll vagy bukik, hogy az implikált szerző tulajdonságai harmóniában vannak-e mindazzal, amit megragadható konkrét magatartása, azaz maga a mű kifejez. „Minél gyengébb egy regény, annál könnyebben tudunk egyszerű és pontos következtetéseket levonni az implikált szerzővel kapcsolatos tapasztalataink alapján a valóságos szerző problémáira vonatkozóan”¹⁰ — írja ezzel kapcsolatban, s amikor a „narráció erkölcsiségének” kérdéseit fejtegeti, megjegyzi, hogy az író-mesterember olyan ember, „aki az olvasótól olyan érzelmi visszahatásokat vár el, amilyeneket ő maga nem képes kellő módon tiszteletben tartani”.¹¹ Voltaképpen kiderül, hogy Booth az irodalmi műveket — helyesen — ember és ember közötti viszonyként fogja fel, s erre alapozza a művek mélységét, esztétikai, társadalmi értékét illető megállapításait. A közlés sikere azonban azon múlik, hogy az olvasó az „implikált szerző” tulajdonságairól, jelleméről, gondolatgazdagságáról, társadalmi, erkölcsi ítélőképességéről és állásfoglalásáról milyen benyomásokat tud szerezni magának a műnek az alapján. Így érthető Boothnak az a kijelentése, hogy „az implikált szerző érzelmei és ítéletei az az anyag, amelyből a legnagyobb elbeszélő irodalom keletkezik”.¹²

Az *impassibilité*, a szerzői személytelenség és abszolút tárgyilagosság elméleteivel szemben hangsúlyozza, hogy a szerző lehet elkötelezett, s az irodalom nagy alkotásai jöttek létre a nyilvánvaló elkötelezettség jegyében. A kérdés az, hogy a szerző a műben érvényesülő retorikájával el tudja-e fogadtatni az olvasóval — legalább ideiglenesen mint egy lehetséges és fontos álláspontot — a maga meggyőződését. A részletkérdések hosszú sorában fölveti a szerző részéről a regényhősök iránt tanúsított pártatlanság, illetve igazságosság kérdését is. Kifejti, hogy a hősökkel való, erkölcsi disztinkciót nélkülöző együttérzés (amely látszólag a szerző nagylelkűségének, mindent-megértésének és tágkeblűségének megnyilvánulása), éppúgy felelőtlen írói magatartás ürügyül szolgálhat, mint a megkülönböztetés nélküli „irónia”, amely egyes modern regények sajátja, és amely azt a benyomást kelti, mintha a szerző kívül és felül állana hősei problémáin. Megjegyzi, hogy ez az utóbbi magatartás rendszerint a gyenge szerzők önvédelmi eszközeként szerepel.

A fentihez hasonló módon rendszerezi Booth az olvasói érdeklődés és távolságtartás típusait is. Az *intellektuális* vagy *megismerő* típusú érdeklődést a tények hű ábrázolása, az életszerűen motivált cselekmény, az életigazságok, a kevésbé ismert tényanyag, s végül a mű „igazsága” iránti „kíváncsiság” váltja ki és tartja fenn. *Kvalitatív*nak nevezi a meghatározott típusú formák, stílusok, technikák következetes megvalósítására irányuló olvasói várakozást. Ilyen érdeklődést keltenek fel a bonyodalom oksági viszonyai, az irodalmi konvenciók (műfaji, verstani stb. kötöttségek), az absztrakt formák (egyensúly, szimmetria, ismétlés, fokozás, kontraszt, összehasonlítás stb.) A művek már az első lapjaikon megmutatják, hogy milyen típusú kvalitások kiteljesítését várhatjuk a szerzőtől. Ehhez kapcsolódik a konvenciók meghatározott típusú megsértése által kiváltott meglepetés élménye is, amely szintén a várakozás egy fajtájává válhat. Végül *gyakorlati* az az érdeklődés-típus, amely az olvasónak a hősök sorsa, fejlődése iránti érzelmi viszonyán alapul, s amely nem egészen ugyanolyan tartalmú, mint a valóságos, élő személyek által kiváltott érzelmi viszony. A *távolságtartás* ugyanilyen típusokban jut kifejezésre. Macbeth esetében például sajátos módon keveredik az érzelmi azonosulás és az

⁹ I. m. 73—74.

¹⁰ I. m. 86.

¹¹ I. m. 396.

¹² I. m. 86.

erkölcsi távolságtartás. Az így kiváltott feszültségnek nagy erkölcsi nevelő hatása lehet, míg a hősökkel való szentimentális azonosulás, amely többnyire az éretlen olvasó magatartását jellemzi, egyenesen erkölcsromboló lehet például a bűnügyi regények élményanyaga alapján. Az olvasói távolságtartás elérését célozzák Brecht „elidegenítő effektusai” is. Brecht arra törekszik, írja Booth, hogy „magnövelje az érzelmi távolságot, s így még mélyebben hasson az olvasó szociális ítélőképességére”.¹³

Az érett olvasó, ha ideiglenesen át is engedi magát a mű teljes élvezése feltételül szolgáló szemléletnek, képes arra, hogy ezt az énjét kritikával illesse. Ez az önmagával való számotvetés és szembefordulás egyfajta katarzist eredményezhet. Ezt a szerző elégtelen retorikája megnehezítheti, s aligha tartható erkölcsösnek vagy esztétikai értelemben kielégítőnek az olyan mű vagy technika, amely az olvasót teljes bizonytalanságban hagyja az implikált szerző álláspontját, illetve az olvasó optimálisan lehetséges állásfoglalását illetően.

A narráció-típusok megkülönböztetésében Booth, számos elődjétől eltérően, nem azt tartja döntőnek, hogy első vagy harmadik személyben történik-e az előadás. Még a narrátor nélküli regény is megteremt egy bizonyos szerzői portrét, írja és hozzászeli, hogy ez vagy olyan szerző, aki a színpalak mögött áll és rendezőként működik, vagy olyané, aki mint valami közömbös istenség szemléli a történeteket. A nem-dramatizált narrátor (akár első, akár harmadik személyben) olyan személy — esetleg maga az implikált szerző —, akinek a tudatán keresztül szemlélhetjük az eseményeket. Ez a „nézőpont” állandóan változhat a cselekmény folyamán, különböző hősök tudatába hatolhatunk be, és az ő szempontjukból „láthatjuk”, mi történik. A dramatizált narrátor lehet vagy megfigyelő, vagy olyan hős, aki részt is vesz a cselekményben. Nézőpontja nagyon is eltávolodhat a szerzőtől, illetve jelleme eltérhet az implikált szerző tulajdonságaitól. Fontos ezzel kapcsolatban az a megkülönböztetés, amelyet Booth a megbízható és a megbízhatatlan narrátor-típusok között tesz, s ez a megkülönböztetés a szerzői kommentárok típusaira is vonatkozik. A megbízható narrátor nem más mint az implikált szerző szócsöve, bár nézőpontjuk nem feltétlenül ugyanaz. A dramatizált narrátor végeredményben azt jelenti, hogy a „megmondás” maga is „megmutatással” változik. Ezzel a retorikai fogással él Fielding a *Tom Jones*-ban, Sterne a *Tristram Shandy*-ben. Maga az implikált szerző is lehet annyira dramatizált, hogy jelenléte szervesen hozzátartozik a regény eseményfolyamához, mint Jane Austen bölcs kommentárjaival az *Emmá*-ban.

A megbízhatatlan narrátor kérdése a „személytelen narráció” kérdésével együtt fölveti a modern regénytechnika morális veszedelmeinek a problémáját. Pozitív formájában a világ bonyolultságára történő figyelmeztetést foglalhat magában az is, ha az író az olvasót lényeges kérdéseket illetően szándékosan összezavarja, és így kényszeríti értékrendjének tisztázására (Kafka). Végso soron azonban a személytelen narráció, az hogy az író lényeges kérdésekben nem nyilvánítja ki álláspontját, illetve megbízhatatlan narrátorának megbízhatatlan voltát is elrejti, elvezethet egy olyan félrevezető nézőponthoz, mint amilyenre Céline regényeiben találhatunk példát. Az immoralis hőssel való teljes azonosulásra késztet Robbe-Grillet *Le Voyeur* (1955) című regénye is. Mindez nemcsak általános erkölcsi kérdést vet fel, hanem aktuális társadalmi kérdést is: „Elképzelhető, hogy egy társadalom a demoralizáltságnak olyan fokát érheti el, amelyen a legtöbb művész arra érzi indíttatva magát, hogy művészetét destruktív célokra használja.”¹⁴

Végezetül Booth a közlés kérdésével foglalkozva megállapíthatja, hogy tarthatatlan minden olyan művészi elképzelés vagy elmélet, amely a közlésről való lemondást hirdeti, vagy elveti a közlés eszközeinek használatával járó morális felelősséget. Nem azt

¹³ I. m. 123.

¹⁴ I. m. 385.

javasolja megoldásul, hogy a korábbi modelleket — Balzac, Fielding vagy Jane Austen technikáját — restaurálják. Arra azonban szükség van, írja, hogy „elvessünk minden önkényes megkülönböztetést „tisztá forma”, „morális tartalom” és azok között a retorikai eszközök között, amelyek az olvasó számára megteremtik a forma és az anyag egységét. Midőn az emberi cselekedeteket úgy formáljuk meg, hogy művészi alkotás jöjjön létre belőlük, a létrejött formát sohasem lehet elválasztani azoktól az emberi jelentésektől, beleértve az erkölcsi ítéleteket is, amelyek minden emberi lény tetteiben bennfoglaltatnak”.¹⁵

E jelentős regényelméleti mű szembetűnő pozitívumai mellett szinte eltörpülne negatívumai, s felesleges okvetetlenkedés volna, ha megpróbálnánk azt a vádat szegezni szembe vele, amellyel a New Criticism képviselői szokták a chicagói iskola tagjait illetni a relativizmus vádjáról van szó. Booth könyvét azonban nem annyira a relativizmus, mint inkább a dialektikus gondolkodás megnyilvánulásai jellemzik. Ez természetesen nem azt jelenti, mintha Booth tudatosan alkalmazná a dialektikus módszert. A megfigyelés és elemzés pontossága, differenciáltsága, a merev megoldások elvetése jellemzi tudományos módszerét, s ez egy olyan humanista szemlélettel párosul, amely lehetővé teszi számára a helyes konzekvenciák levonását is. Szemléletének polgári korlátai egyes esetekben nem engedik meg, hogy határozott megoldásokhoz jusson. Ez a helyzet például akkor, amikor az író „elkötelezettségéről”, világnézetének a mű útján történő közvetítéséről van szó. Bizonyos egyoldalúság származik abból is, ahogyan a retorikai elemzést a műalkotások esztétikai megközelítésének egyéb módjai fölé helyezi. Egy teljesebb irodalomelméleti rendszer keretében azonban ez a módszer a maga helyére állítható, s így világossá tehető az, hogy nem a retorikai elemzés az irodalom tanulmányozásának egyedüli célravezető módszere. A maga körén belül azonban a *Rhetoric of Fiction* igen differenciáltan tárja elénk a modern regény technikai problémáinak összefonódottságát azokkal a művészet-erkölcsi problémákkal, melyeknek talaja a polgári társadalom válsága, s melyekkel általában az irodalom elsődlegesen történeti szempontú vizsgálatán alapuló művek szoktak tüzetesebben foglalkozni. Világosan kiderül belőle az is, hogy egy-egy művészi technika „erkölcstelen” tendenciáját nem lehet azonosítanunk a polgári művészetben föllelhető olyan tendenciákkal, amelyek valóban, konkrét módon immoralizál. Nem az számít, hogy egyik vagy másik retorikai fogás milyen végső lehetőségeket rejt magában: konkrét alkalmazásának értéke a lényeges és ezt a konkrét műben nyert funkciója szabja meg. A *megbízhatatlan narrátor* éppúgy lehet Mark Twain Huckleberry Finnje, Thomas Mann Felix Krullja, Faulkner Mink Snopes-ja, J. D. Salinger Holden Caulfield-je, Kingsley Amis Jim Dixonja, mint Céline Ferdinand Bardamuja és Robbe-Grillet Mathiasa. A teljesen kétértelmű, félreérthető „írónia” éppúgy föllelhető Defoe *The Shortest Way with the Dissenters* (1702) című satírájában, amelyet a maga korában mindenki szó szerint értett, mint a polgári irodalom egy-egy mai termékében, amelyben a szerző elégtelen retorikája megnehezíti, vagy lehetetlenné teszi a mű funkcionális elemeinek a megértését. Ez az utóbbi jelenség feltétlenül a társadalom morális alapjainak a megingására utal, de nem feltétlenül jelenti azt, hogy az az író, aki ilyen eljárást alkalmaz, maga is az immoralitás nevében lép fel. Túlságosan leegyszerűsítene a problémát, ha a művészet erkölcsiségének kérdéseit Plátón *Államának* mintájára ítélnénk meg vagy azoknak a szerzőknek az álláspontjáról, akik vallás-erkölcsi alapon állapítják meg, hogy „a kortársi irodalom egészében hanyatló tendenciájú”,¹⁶ vagy hogy a modern szerzők elfelejtik: „az ember rendezett világegyvetemben él”, melynek „alaptörvényei Terem-

¹⁵ I. m. 397.

¹⁶ T. S. ELIOT: *Religion and Literature*, 1935. Selected Prose, Penguin & Faber, 1953., 1958. 40. Idézi Booth: i. m. 379.

tőjének parancsolatai”.¹⁷ A retorikai eszközök a konkrét mű egészében nyerik el értelmüket, pozitív vagy negatív előjelüket: lehetnek a polgári társadalom embertelensége, káosza, konvenciói elleni tiltakozás vagy csupán egy-egy irodalmi divat jelentkezési formái.

Booth eredményei általában a nyugati irodalomelméleti irodalomban jelentős hagyományokra visszatekintő modern retorikai kutatások kérdésfeltevésai a marxista irodalomelméleti kutatás számára is tanulságosak¹⁸. Elsősorban arra hívják fel a figyelmünket, hogy az irodalom retorikájának, vagyis az irodalmi műveknek az *irodalmi közvetítő viszony* (alkotó — mű — befogadó) szempontjából történő módszeres tanulmányozása a marxista irodalomelmélet számára jórészt még kiaknázatlan terület. Elhanyagolásában alighanem szerepet játszott az is, hogy a tiszta művészség kritériumainak keresése — részben polgári filozófiai és művészetelméleti hagyományok, részben a személyi kultusz irodalompolitikájának művészetellenes vonásai elleni reakció következtében — egyes marxista-igényű irodalomelméleti rendszerekben is kísért, és a „megmutatáshoz” hasonlóan a *képszerű megjelenítés*, a *valószerűség atmoszférája* vagy éppen a *szerzői objektivitás és személytelenség* egyoldalú hangsúlyozásával ez a törekvés logikusan a kommunista pártosság művészi megnyilvánulásának tagadásához vagy művészi, technikai lehetőségeinek önkényes leszűkítéséhez vezet el. Az irodalmi közvetítő viszony tanulmányozásának lebecsülése származik a marxista ismeretelméletet vulgarizáló olyan teóriákból is, amelyek a *visszatükrözést* egyszerűen az irodalmi *ábrázolással* azonosítják. Vannak azonban olyan alapvető elméleti kérdések, amelyek aligha tisztázhatók megnyugtató módon az irodalmi közvetítő viszony tanulmányozása nélkül. Ilyen kérdések: az irodalom társadalmi hatása; az irodalmi művek tendenciózusságának és művészi értékének összefüggései; a pártosság irodalmi megnyilvánulása és a művészi színvonal közötti összefüggés; a szocialista realista irodalom demokratizmusa és a közérthetőség közötti viszony; a szocialista realista irodalom fejlődésének művészi technikai lehetőségei. A marxista irodalomelméletre vár az a feladat is, hogy az ilyen típusú vizsgálat helyét kijelölje az irodalom más típusú vizsgálataival mellett, és hogy tisztázza az irodalom retorikájával kapcsolatos alapvető esztétikai kérdéseket.

¹⁷ EDMUND FULLER: *Man in Modern Fiction*. New York, 1958. Idézi Booth i. m. 79.

¹⁸ MARIA ŽMIGRODZKA: A narrátor problémája a XIX. és XX. századi regény elméletében. VF, 1963. 147—53.

Roger Garaudy: D'un réalisme sans rivages, 1963. Plon, 240.

Garaudy *Partalan realizmus* c. könyve új szakasz kezdetét jelzi a marxista esztétika fejlődésében. Egyrészt bírálja a burzsoá esztétikát, amely a művészet társadalmi jelentőségét azzal a céllal misztifikálja, hogy alátámaszsa ideológiai-politikai törekvéseit. Másrészt nem kíméli a dogmatikus nézeteket sem, amelyek a realizmus helytelen értelmezése eredményeképpen a művészetet Prokrusztosz ágyba nyomorították. A kötet három tanulmánya témájával is elárulja, hogy Garaudy nyíltan szakít ezzel a szemlélettel. Olyan művészekről értekezik, — Picasso, Saint-John Perse és Kafka —, akiket egyes esztétikusok ezidáig egyoldalúan és megfellebbezhetetlenül dekadenseknek bélyegeztek. Garaudy e művészek elemzésével tágítja művészeti szemléletünket, közelebb visz minket a művészet belső, immanens törvényeihez, egy percre sem feledkezve meg arról, hogy a művészet maga is társadalmi tudatforma.

Picassóról szóló tanulmányában a szerző korunk nagy művésze fejlődésének főbb állomásait jellemzi. Az *Avignoni kisasszonyok* (kubista korszak), a *Minotauromachia*, *Guernica*, az *Életöröm*, a *Békegalamb* stb. c. alkotásairól adott értelmezésével túllépi az említett művek keretét és korunk festészetének számos, egyetemesebb érvényű sajátosságára vet fényt. Így pl. az *Avignoni kisasszonyok* forradalmi jelentőségét abban látja, hogy hat évszázados, Giotto óta uralkodó szemléletnek vetett véget, annak, amelynek értelmében a festők minél kifejezőbb illúziót igyekeztek kelteni. Az impresszionizmus már felvetette ennek problémáját, de nem tudott radikálisan szakítani a reneszánsz művészet-szemlélettel. Picasso *Avignoni kisasszonyok* c. képe hozza el a gyökeres fordulatot: itt nem csak azt fogalmazza meg a festő, amit tud, de azt is, amit lát. E probléma elemzésével az alkotás tárgya, témája,

vonalas és színek kompozíciója, szimmetriája, szemléletének szimultanizmusa, idő- és térbontása kerül új megvilágításba. Garaudy az új koncepciók születését kapcsolatba hozza a fénykép és a filmművészet megjelenésével, a primitív korok művészi hagyományának átértékelésével. A Minotauromachia c. képpel foglalkozva óva int a félrevezető belemagyarázásoktól. Egyesek a képen látható bikát a fasiszmus szimbólumának tekintették. Picasso ezzel szemben általában a sötétséget, a barbárságot akarta jelképezni. Garaudy perbe száll azokkal a műkritikusokkal is, akik egyes vonalakból, színekből óhajtkák kiolvasni a művész optimizmusát, jövőbelátását. Az a véleménye, hogy a mű tematikája, kompozíciója, a vonalak, színek használata egységes struktúrát alkot, s ennek valamennyi összetevőjét áthatja a művész szemlélete; azt a fontos következtetést is levonja, hogy a mű értelme és formája szerves egységet alkot.

Garaudy elhatárolja magát két veszélyes tendenciától: a primitív illúziókeltéstől és az ún. absztrakt művészettől. Az utóbbival kapcsolatos álláspontja azonban nem világos. Többször említi, hogy Picasso és Braque nem csúsztak Kandinszkij és Mondrian absztrakcionizmusába, de ezt a megállapítását nem fejt ki, így pedig sok problémát homályban hagy. Ha összevetjük Picasso művészetét Courbet-ével, vagy Renoir-ével, szemünkbe ötlük, hogy Picasso is nagymérvű absztrahálást hajtott végre. (Nem véletlen, hogy nálunk sokan Picassót is absztrakt festőnek tekintik.) Jogosan vetődik fel a kérdés, vajon meddig mehet az absztrakció? De ehhez a kérdéshez Garaudy nem ad megbízható esztétikai támpontot.

Saint-John Perse művészetét értékelve Garaudy nagy figyelmet szentel a költő egyéniségének, hangsúlyozva mély ellentmondásait. Maga a költő hívta fel a figyelmet egyik levelében arra, hogy aki Saint-John Perse és Alexis Saint-Léger (tehát a költő és a politikus) között kapcsolatot

fog teremteni, ki van téve annak a veszélynek, hogy félrevezeti az olvasókat és eltorzítja a költő értékelését. Garaudy Saint-John Perse költészete értékelésénél a költemények „objektív” létéből indul ki: le választja Saint-John Perse szubjektív intencióit a költeményekben kifejezésre jutó tartalmaktól, s megkeresi azok pozitív, haladó magvát. Garaudy itt szembeszáll a vulgárszociológusokkal, akik a művészeti alkotásban a művész élete eseményeinek egyszerű összegezését látják.

A harmadik tanulmány Kafka oeuvre-jét helyezi új megvilágításba. A burzsoá esztétika Kafka művészetében sok lényeges vonást elhallgatott, pl. a kapitalizmus bírálatát. A dogmatizmussal terhelt esztétika szűkreszabott realizmus-szemlélete miatt Kalkában csak élettagadó dekadent látott. Az utóbbi időben viszont sokan (például a prágai Kafka-konferencián) csaknem szocialista írónak tekintik. Garaudy felfogása mentes ilyen szélsőségektől. Fel tudja fedni Kafka műveiben az ellenmondásokat, Kafka erőnyit, de gyengeségeit is.

Kafka nem forradalmár. Az elidegenedés bírálatát megragadó művésziességgel adja, de az elidegenedés korlátain belül, mert ezeken sohasem tudott túljutni. Foglya maradt az elidegenedésnek. De művészete az elidegenedés tagadásával lényegében a burzsoá társadalmi viszonyok felett mond ítéletet. Kafka nem ad választ arra, hogy mi lehet a kiút az elembertelesenedsből, de meggondolkoztatja az olvasót. S ebben van nagy érdeme. Kafka nem is ellenforradalmár. Mélységesen gyűlöli az elnyomást. Garaudy hosszan fejtegeti Kafka viszonyát a hagyományokhoz, s egyben nagyra értékeli mítosz- és szimbólum-teremtését. Ezek a mítoszok, szimbólumok tették lehetővé, hogy a valóság mélyére hatoljon. Kafka nagysága abban rejlik, hogy tudott mítikus világot teremteni, amely tagadó értelemben ugyan, de egy a reális világgal.

Garaudy a realizmus szűk, dogmatikus értelmezése ellen harcol. De, amint ezt a három tanulmány eredményei tanúsítják, a „parttalan realizmus” fogalma nem mindig segíti az elméleti kérdések tisztázását.

Garaudy a realizmus általános, elméleti felfogását utószavában fejt ki. Megállapítja, hogy „nincsen olyan művészet, amely ne volna realista, azaz, amely ne a külső és a művésztől független realitásra támaszkodna”. Szerinte Stendhal és Balzac, Courbet és Rjepin, Tolsztoj és Martin du Gard, Gorkij és Majakovszkij művészetéből ki lehet ugyan következtetni a nagy realizmus kritériumait, de ha Kafka, Saint-John Perse vagy Picasso művészete nem

illik össze ezekkel a kritériumokkal, mit tegyünk? „Kizárjuk őket a realizmusból, azaz a művészetből?” — teszi fel (jogosan) a kérdést. Csak vajon járható út-e, amit nekünk Garaudy ajánl a realizmus parttalanításával? Vajon többet fogunk-e tudni, ha ezentúl a szimbolizmust, az expresszionizmust, a kubizmust realistának fogjuk nevezni? S mire megyünk azzal, ha minden művészeti eredményt realistának nevezünk, ha a realizmus fogalmát azonosítjuk a művészet fogalmával? Ez pusztán tautológia. Ezekkel a megjegyzésekkel egyáltalán nem vonom kétségbe Garaudy könyvének eredetiségét és pozitív jelentőségét. Aragon előszavában eseménynek tekinti a könyvet, Pierre Daix a Les Lettres Françaises-ban pedig úgy üdvözlí, mint a dogmatizmustól mentes marxista esztétikának a képviselőjét. Én is csatlakozom ehhez a véleményhez s Garaudy részlet-elemzéseit újszerűnek tartom, még ha a „parttalan realizmus” fogalma nem is elégit ki.

NYIRÓ LAJOS

Erich Auerbach: Mimesis (Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.) Bern, 1959² Francke (Sammlung Dalp)

Erich Auerbach ma már híres könyvét 1946-ban adta ki először a Francke kiadó. A második kiadás lényegileg csupán abban különbözik az elsőttől, hogy a szerző megtoldotta egy további, huszadik fejezettel (*Die verzauberte Dulcinea*). Elmaradt továbbá az első kiadás borítólapján szereplő rövid jellemzés, amely szerint a könyv „a nyugati realizmus története”; helyesen, hiszen Auerbach világosan le- szögezi, hogy nem akarta a realizmusnak (még a nyugatiénak sem) összefüggő történetét nyújtani, ő — az alcím tanúsága és egyebütt is kitetsző szándéka szerint — a „valóságábrázolás”-ról írt könyvet. Más kérdés, hogy a „realizmus” kifejezést voltaképpen mégis a valóságábrázolás szinonimájaként használja minduntalan s a különféle realizmusok (vagy „realisztikumok”) gazdag színskálájával operál. Hogy néhány találmomra kiragadott példával is szolgáljunk, szó esik többek között (Tours-i Gergely kapcsán) egyházi realizmusról (92.), a mozdulatlan öröklétbe vetített dantei realizmusról (186.), színes és költői spanyol realizmusról (317.), felvilágosult realizmusról (322.), polgári realizmusról (405.), modern, tragikus, kortörténeti alapozású realizmusról (426.), komoly (ernsthaft) realizmusról (436.), Balzac atmoszférikus realizmusáról (439.), személytelen és partatlan flauberti realiz-

musról (449.) és így hosszan tovább. Recenzensei fel is rótták Auerbachnak ezt a terminológiai meghatározatlanságot (vagy bizonytalanságot); velük polemizálva, hét évvel a könyv megjelenése után, Auerbach meglepően kiélezve fogalmazza meg módszertani alapelvét: „Pontosságra törekvésem az egyedi és a konkrét területére szorítkozik. . . Ha lehetséges lett volna, egyáltalán nem használnok általános fogalmakat.” (*Epilogomena zu Mimesis*, Romanische Forschungen, 1953. 3—18.) Ennek megfelelően építi fel könyvét, mely nem egyéb, mint — húsz fejezetben és két évezreden át — elemzések sorozata. Eljárását ahhoz a módszerhez hasonlítja, melyet éppen ő tárgyal könyvének Virginia Woolf-ról szóló utolsó fejezetében: amint némely modern írásmű ábrázolástechnikájának alapja az a meggyőződés, hogy egy tetszőlegesen kiragadott életszakasz mindenkor tartalmazza és kifejezheti egy emberi sors teljességét (den Gesamtbestand des Geschicks) úgy vallja Auerbach is, hogy a *Hamlet*, *Phèdre* vagy *Faust* egy-egy részletének értelmezése többet mond Shakespeare-ről, Racine-ról, Goethéról és korukról (s összeségükben akár a realizmus egész történetéről), mint életüknek és műveiknek rendszeres tárgyalása. Könyvét olvasván azonban helyenként úgy érezzük, nem is volt távolabbí célja, mint az egyes művek, illetve részletek gazdagon árnyalt, logikus és egyben művészi elemzése.

A miniatűr értekezéseknek ezt a halmozat egyetlen alapeszme foglalja egységbe: a nyugati irodalom történetén, Auerbach szerint, két tendencia vonul végig, a stílus tisztaság vagy stílusleválasztás (*Stiltrennung*) és a stíluskeverés (*Stilmischung*) tendenciája. Persze, a stílus sokrétű és tág fogalom, tudnunk kell még azt is, milyen szempontok, miféle stílus-kvalitások elegyedéséről vagy elválasztásáról van szó. Ez az alapvető kvalitás Auerbachnál a stílus sz i n t j e (Höhenlage); más a hétköznapi valóságnak a részletekben is hű ábrázolása, s más az emelkedettebb, komolyabb „fentebb stíl”. A stílusleválasztás antik prototípusa az *Odüsszeia*, ahol mindkét szint képviselve van, de különválasztva egymástól: a hazatérő Odüsszeusz lábát mosó dajka heterogén elem a „nagy” események sodrában. A másik fajta valóságábrázolás őse az Izsák feláldozására készülődő Ábrahám ótestamentumi jelenete, tipikus formája pedig az antik hagyománnyal szemben a középkori figurális-jelképes keresztény szemlélet. A *Stiltrennung* klasszikus és legtúlzabb formája a XVII. századi francia dráma, elsősorban Racine, akinek hősei szinte mítikus légkörben mozognak; a végzettségűség komoly tónusát nem

zavarhatja itt meg az élet prózája, a főalakok sosem mutatkoznak meg emberi esendőségükben, ongedmény már az is, amikor Corneille az arculütött Don Diegót roskatag, védtelen aggastyánként állítja elének. A társadalmi és politikai valóság ezen a szinten nem ábrázolható közvetlenül, amennyiben a fejedelmek és hadvezérek sorsával kapcsolatban mégis szóba kerül, mindig áttételesen, az egyéni morál síkjára vetítve. Élelmesség, gyakorlati érzék, józan kompromisszum nem méltók ezekhez a hősközhöz, ez az alsóbb néposztályokból kikerülő szolgák és confidensek dolga (mint ahogyan Berenicét is bizalmas komornája oktatja ki, hogy bár úrnője Titusba szerelmes, nem árt azért mindenestre Antiochust is kecsegtetni. . .). Ez az alsóbb szint a stílusztisztaságra hajló irodalomban a komikum legsajátabb területe.

A stílusok és egymáshoz való viszonyuk nemcsak változnak, hanem fejlődnek is; ennek a fejlődésnek a csúcsa Auerbachnál az a par excellence realizmus, melyet Balzac, Stendhal és Flaubert neve fémlel, de közülük is leginkább Stendhal a modern realizmus megalapítója, amennyiben az „az embert nem is tudja másképpen ábrázolni, mint a konkrét, szüntelenül fejlődő politikai-társadalmi-gazdasági összvalóságba ágyazottan.” Itt nyert először polgárjogot a köznapi társadalmi valóság az emelkedett stílus szintjén: az alacsonyorsú, jelentéktelen, középszerű regényalak nem szorul immár az élet és a művészet periferiájára, hanem komolyan vehető és veendő, tragikumra méltó hőssé avatódik. Auerbach e felfogásában ki nem mondottan benne van a felismerés, hogy a — teljes — valóság az okozati összefüggéseiben szemlélt társadalomban élő ember realitása. Fejtegetései egyébként is élénk társadalmi érdeklődésről tanuskodnak. Így például több ízben jelzi, hogy Németországban azért késott oly soká a nagy realizmus, mert a társadalmi helyzetkép túlságosan kusztalt, zavaros volt. A XIX. század íróinak szembenállása koruk polgári társadalmával, figyelmeztet egy helyütt, korántsem változtat azon a tényen, hogy ők is az ostorozott és megvetett burzsoázia talajából nőttek ki; a német historizmust, mondja másutt, egészen Marxig inkább érdekelte a fennálló dolgok létrejöttének mikéntje (das Gewordensein des Bestehenden), mint a konkrét eljövendőnek a jelenben fellelhető csírái. Ez a magyarázata annak is, hogy — jóllehet Auerbach a szellemtörténeti iskola tanítványának vallja magát, s mint módszertanából láttuk, nem egészen alaptalanul — egyes kritikusai, némelyik kissé fanyalogva, a szociologizáló irodalomtudósok közé sorolják.

A Mimesis mindenesetre érdekes könyv, sőt bizonyos tekintetben kiváló könyv: azzá teszi a szerző anyagismerete, finom irodalmi érzéke, sokszempontúsága. Értekei azonban nem elméleti posztulátumai-ból következnek, inkább azok ellenére nyilatkoznak meg. A terminusokat Auerbach, hiába volt szándékában, nem kerülte el, inkább csak sorsukra hagyta. S nem tudunk megbékélni azzal sem, hogy a valóságértelmezés problémáit stíluskérdésként kezeljék. Lehet, hogy Auerbach a valóságértelmezés fogalmát szándékozott specifikusan irodalmi érdekű kategóriává redukálni, az eredmény azonban fordított: a stílus fogalma tágult ki világnézeti kategóriává. Hiszen, ha nem tudtuk volna, Auerbach könyvének anyagából is kirajzolódnak a valóság értelmezés változásai mögött a valóság változásai, s alkalmasint Auerbach is csak ezt a következtetést vonhatta volna le, ha annyi kedvvel feszegeti az irodalmi folyamatok okait, amennyivel a tünetek megállapítására törekedett. Könyvéről tehát sokat lehetne vitatkozni, de aligha tagadhatná bárki is, hogy rendkívül tanulságos olvasmány.

RÁKOS PÉTER

Experimental Drama. London, 1963. G. Bell et Sons, 223., Szerk.: W. A. Armstrong.

Néhány évvel ezelőtt az angol színházi élet képe váratlan fellendülést mutatott. Egyre-másra tűntek fel addig ismeretlen nevek s méghozzá olyanok, akiknek művei az ország határán is túlhangzó sikert, némely esetben világsikert arattak. Az *Experimental Drama* c. kötet azt a célt tűzte maga elé, hogy tíz önálló tanulmányban ezt a jelenséget próbálja magyarázni s amennyire ezt a feladatot ilyen rövid időn belül meg lehet oldani, értékelni is.

A tíz tanulmány közül egy, a bevezető, (írója a kötet szerkesztője, W. A. Armstrong, az University of London angol irodalmi tanszékének előadója) a második világháború végétől az 1962-es évig terjedő időszak angol színházi életének, viszonyainak ismertetését vállalja magára. Plasztikusan és érdekesen mutatja be azt a két frontot, amely ebben az időszakban meg erősödött: a színház-épületek birtokosainak egyre koncentrálódó trösztjét, s az ezzel szemben álló, elsősorban általános és nemzeti kulturális érdekeket támogató Arts Council munkáját, azt a támogatást, amelyet ez a második világháború alatt létrehozott „művészeti tanács” az új dráma és a színházak művészi törekvéseinek ápolására egyre nagyobb arányban biztosít. Kedvezőtlen körülmények között is eleven

és messzeható kezdeményezések indultak meg mint az angol dráma „új hulláma”, pontosabban „hullámai”, amelyek közül hozzánk elsősorban a „dühös fiatalok” hangja hatott el.

A további kilenc tanulmány közül egy „a költői dráma néhány háború utáni kísérletét” ismerteti; a másik Christopher Fry „lázadását” T. S. Eliot ellen; három írországi eredetű drámaírókat mutat be a következő cikk (Sean O'Casey legújabb drámáit, Brendan Behant és Thomas Murphys) két „moralitásíróról” számol be a nemrég Budapesten járt kritikus, J. C. Trewin; a „Godot és gyermekei” című fejezet szől Beckettől és Harold Pinterrel; a „vidéki realizmusról” írt cikkben négy új fiatal szerző műveit elemzik (Shelagh Delaney, Alun Owen, Keith Waterhouse és Willis Hall); a Royal Court Színház köré csoportosult „avantgarde” két képviselője is sorra kerül, és külön-külön fejezetet kap John Osborne és Arnold Wesker.

Ez a száraz felsorolás is azt mutatja, hogy a kötet elég súlyos feladatot vállalt: huszonkét új drámaíró portréjának felvillantását. S mert egyvalaki aligha merte ilyen nehéz fába vágni a fejszéjét, több szerzőnek kellett sorompóba lépnie. Ennek a ténynek némi előnye és elég sok hátránya van. Előny a megközelítés szempontjainak változatossága, a stílusok színessége. Hátrány, hogy semmilyen néven nevezendő egységes mérce nem alakulhat ki (és a szerkesztés sem tesz rá kísérletet); még a „kísérlet” fogalmát illetően sem. Így azután sem a válogatás, sem a kihagyás nincsen indokolva, és mivel minden cikkíró számára a maga témája a legkedvesebb, minden szerző és minden (jogos vagy jogtalan) kategória jelentőssé, sőt, ami még veszedelmesebb, meg-nem-bírálttá válik. A „költői” és az „abszurd” így azonos elbírálás alá kerül a szociális tartalmakat hordozó drámákkal, a magasabb rendű formaművészet (ha a gyors kiegészítést is osztályrészéül, mint Fry művei esetében) a legmélyebb elkese-redés őszinteségével vagy az e kötetben egyébként kitűnően elemzett Beckett elvont humanitás-szimbolumával. A Godot-tanulmányban jut el a neves kritikus, Martin Esslin, a nyugati drámára vonatkozó legfontosabb diagnózishoz, amikor a Beckett-i művek mögött (nála persze az egész emberiségre általánosítva), a lát-szólagos abszurditás mögött pontosan méri fel a félreérthetetlen mondanivalót, a részben egzisztencialista, részben vallásos gyökereket: „Nem úgy születünk-e mindnyájan erre a világra, hogy nem tudjuk, miért? nem tételezzük-e fel mindnyájan, most, hogy itt élünk, hogy talán mégis van valami célunk e földön és a Holnap meg-

hozza a felismerést — de aztán leszáll az éjszaka és azt a választ kapjuk, hogy majd holnap és így tovább mindörökké? . . . És nem vagyunk-e mindnyájan, mint társadalmi lények, visszavonhatatlanul egymáshoz kötve, bármennyire gyűlölnénk is egymás társaságát, csak azért, mert az ember nem élhet elszigetelten, s mégis az emberi lényekkel való minden kapcsolat töréseket okoz — mint Vladimir és Estragon esetében — vagy uralkodást és alávetettséget — mint Pozzo és Lucky esetében?” A kritikus állásfoglalás így hajlik meg az embertelen gondolat, az önmegadó félelem előtt.

A kötet egészében éppen ezért csak ismeret; laza szövete, meg nem szerkesztett volta nem ad kiegyensúlyozott, reális képet.

SZÉKELY GYÖRGY

Ralph J. Hallman: Psychology of Literature. A Study of Alienation and Tragedy. 1961. New York, Philosophical Library, 262.

„Az irodalom lélektana” cím többfélét takarhat: jelentheti az alkotás lélektanát, a műben szereplő alakokét és még sok egyebet. Hallman ennél egyrészt kevesebbre, másrészt többre vállalkozott. A tragédia mint műfajelnevezés messzire túlmutat az irodalmi specifikum határán: sem formai, sem tartalmi jegyekkel nem határozható meg egyértelműen. Hogy valamely mű — mondjuk — szonett-e, arról általában nemigen lehet vitatkozni. Hogy mit tartunk tragédiának, az mindenekelőtt felfogás, tehát világnézet kérdése. Nem csoda, ha például két olyan szerző mint a szovjet Jurij Borev és az amerikai Ralph Hallman, jóllehet mindketten a Dionysos-kultusból indulnak ki mint objektív történeti adottságból, olyan végkövetkeztetésekre jutnak, amelyek alig vagy semmiben sem hasonlítanak egymásra.

Hallman a tragédiával (illetve tragikummal) nem is mint műfajjal (art form) foglalkozik, hanem mint egy „irodalmon kívüli” általános emberi alaphelyzettel, amelynek lélektani tisztázása *feltétele* annak, hogy a tragédiát mint műfajt megértsük. Könyvének három alaptétele: először, hogy a tragédia primitív vallásos tapasztalat származéka; másodsor, hogy a tragédia lélektani alapja a meghalás és újjászületés dinamikája; harmadszor, hogy az időnkénti megújulás az ember alapvető lelki igénye. A modern embernél bizonyára más formákban nyilvánkozik meg, de ez — mondja Hallman — nem annyira minőségi, mint inkább fokozati különbség. A tragédia nemcsak történetileg kapcsolódik Dionysos

isten kultuszához, hanem lélektanilag is.

Hallman fejtegetéseit a lényegre egyszerűsítve, így fogalmazhatjuk meg elméletét:

A meghalás és újjászületés ősi, állandó körforgása egybevág a természetes emberi ösztönnel, a természet ritmusával. Zavartalan eseteiben a pusztulás nem értelmetlen, mert bennefoglaltatik mint engesztelő momentum az eljövendő újjászületés tudata; nem feltétlenül szó szerint, ahogyan némely vallás tanítja. A tragikus hős lélektanától elválaszthatatlan ez a motívum, még Hamlet is úgy hal meg („go tell my story. . .”), hogy önmagát legalább tanulságul hagyományozza az utókornak. Hallman itt sűrűn operál a freudi és jungi pszichológia fogalomkörével; a halálvágy — mint a megújulás feltétele — öntudatlan visszavágódás az anyaméhbe.

Az ember azonban nem tudott megmaradni a természet öntudatlan részének; eredendő bűne, az értelem, a tudás következtében elidegenedett a világtól és önmagától (ezt a szerző különféle aspektusokban tárgyalja, mint például „nyelv általi” elidegenedést, „robotmunka általi elidegenedést” stb.). Az értelem nem nyugszik bele az örök körforgásba, fellázad a halál ellen: ő „Dionysos legnagyobb ellensége”. Könyörtelenül leleplezi a mindenkor fennálló dolgok fonákságát, fiút apái ellen lázít, harcba szólít a hagyományok ellen, de ugyanakkor nyilvánvalóvá teszi, hogy maga ez a lázadás is kilátástalan, fölösleges. A világmindenség végeredményben értelmetlen, a halál éppoly céltalan, amennyire elkerülhetetlen. Ez a modern ember tragédiája már: elidegenülten él, hasztalanul pusztul.

Ebből a koncepcióból kiindulva Hallman több figyelemreméltó következtetésre jut. El kell vetni szinte azt az álláspontot, hogy a tragikus végkifejlést a hősnek valami tragikus fogyatéka (tragic flaw) okozza. (Hallman több helyütt tudatosan szembehelyezkedik Aristoteles tragédiaelméletével.) A tragédiát kiváltó bűn nem erkölcsi, hanem metafizikai jellegű, nem lelkifurdalás kíséri, hanem kozmikus kétértelműségbeesés. S mivel az értelem nemcsak rendezi és magyarázza, hanem elemekre is tördeli a valóságot, szükségképpen velejárója a bizonytalanság, a kétely. A tragikumnak ez a racionalizált felfogása mondatja Hallmannal azt is, hogy a kínaiaknak és japánoknak — a régi görögökkel ellentétben — azért nincsen igazi tragédiájuk, mert nincsen metafizikájuk.

Tételei igazolására Hallman számos irodalmi példát idéz és elemez, a legsűrűbben Dosztojevszkijból. Állítása szerint a pusztulás-megújulás sémája végső fokon a világirodalom minden tragikus cselek-

ményére (plot) alkalmazható, s minden dráma visszavezethető három alaphelyzetre: vérfertőzésre, gyilkosságra és bálványimádásra.

Az igazat megvallva csalódottan tesszük le Hallman könyvét. Amit nyújt, az saját célkitűzésével mérve sem túlsok. Ahogyan az értelem szerepét meghatározza, abban sok az igazság (mindenesetre több, mint az eredetiség), csupán az nem egészen világos, mihez kezdjünk ezzel az igazsággal. Azok a primitív ősforrások, amelyekre hivatkozik, talán csakugyan változatlanul hatnak a modern ember lelkében is, de ez annyira általános megállapítás, hogy nem igazíthat el bennünket az irodalmi változatok útvesztőjében. A halálvágy megnyilatkozási formáit például így foglalja össze: „A halálvágy... a tétlenség vágya, menekülés a kintől és szenvedéstől, a bizonytalanságtól és feszültségtől... áldozat... önmagunk keresése... lelkingyugalomra való sóvárgásunk... autonómiánk, életerőnk elvesztése... és mindennek az ellenkezője is...”(1) Vagy mit tartunk arról a megállapításáról, hogy az értelem — minthogy kénytelen kiélezett dichotómiákban gondolkodni — dogmatizmusra hajlik és ellensége minden szépségnek? Ennek a gondolatnak a szülője Hallmannak az a törekvése, hogy bebizonyítsa: a lázadó értelem önmagában hordja bukásának csírait. Itt különösen jól látni, hogy a szerző — tetszetős elmélete érdekében — olykor kissé erőszakoltan érvel. A dialektikusan működő értelem fel tudja ismerni önnön korlátait is (hiszen már Kantot is ez a felismerés ébresztette fel „dogmatikus szendergéséből”), nem szükségképpen dogmatikus tehát, s Hallman tétele éppoly kevésbé helytálló, mint amikor a vallás védelmezői éppen ellenkezőleg a rációt vádolják szépséggel. Különös szerepet oszt ki Hallman — pusztulás-megújódás elmélete keretében — a forradalomnak is, mely szerinte a rombolás öncélúvá tétele. Mindez talán rosszabb színben tünteti fel a könyvet, mint valójában megérdemelné, de ahol az alapgondolat ennyire általános, ott többet várunk a részletektől s szigorúbb mértékkel is mérjük. Aki a tragikum problémáját az „irodalomlélektan” felől akarja megközelíteni, az nem érheti be azzal, hogy a tragikumot valami ősi és örök ösztönre redukálja, hanem elvárni, hogy kimutassa és megmagyarázza a társadalom történeti fejlődése során felvetődött számos variációt, az ember aktív, változókéony viszonyát az élet tragikusan felfogható helyzeteihez. Az igazság kedvéért azonban meg kell jegyezni: Hallman maga is úgy vélekedik, hogy könyve folytatást kíván — annak nyomon követését, hogyan kristályosodnak

a művében körvonalazott „lélektani és antropológiai erők” művészi alakzatokká. Ezzel egyetértünk.

RÁKOS PÉTER

E. Lablénie: *Recherches sur la technique des arts littéraires.* Paris, 1962. Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 348.

Rokonszenves tanár-egyéniség bontakozik ki a kötet lapjairól. A szerény cím és a még szerényebb pedagógiai cél mögött (tanácsok, segítség a középiskolai tanári vizsgára készülő, jórészt levelező hallgatóknak) komoly irodalomelméleti munka rejlik: az irodalmi alapfogalmak történeti és leíró megközelítése, történeti és leíró poétika.

Tehát tankönyv és nem tudományos kutatás, de a tankönyvek általános hibái nélkül nem zárja le didaktikai szempontból a témát ott, ahol a tudományos kutatás még nyitva hagyja és vitázik, nem eklektikus és nem is egyoldalú, objektíven ismerteti a vele szemmel láthatólag ellentétes véleményeket, saját álláspontja van, de azt olvasói és tanítványai elé bocsátja bírálatra, s az aktív pedagógia őszinte híveként örül, ha ellentmondanak neki, ha a tanítvány nem őt, hanem önmagát választja. Szereti a nem-epigon tanítványokat, mert azt vallja, hogy az, aki tanít, „csak a halott és haldokló nemzedékek műveltségét adja át, a tanítvány pedig az ember törekény jövőjét és minden lehetséges fejlődését hordozza”.

Könyve a hagyományos „szépirodalmi mesterségeket” tárgyalja, előbb az irodalom fogalmát, majd a költői, a szónoki, a drámai, regényírói, történetírói, kritikai, végül pedig a nevelői „mesterség” vitás kérdéseit vizsgálja. Módszerére jellemző, hogy csak a vitatott problémákat emeli ki, a különböző nézeteket történetiségükben idézi, ismerteti és elemzi, végül saját véleményét is kifejti.

Az irodalom fogalmát feltáró első fejezetben saját reflexióin kívül Sartre *Qu' est-ce que la littérature?* című tanulmányának azokat a részeit elemzi, ahol Sartre az irodalom társadalmi hivatását, az „elkötelezettséget” hirdeti meg. Saját gondolatai is szembeszállnak Malraux, Gaëtan Picon és a svájci iskola költészettudományi elveivel, a művészetet a munkából, az életből magyarázza. Az irodalmi formalizmust elítéli: „A zenész, a festő, még a szobrász is játszhatnak a hangokkal, a színekkel és a formákkal, de az író visszahagyja a szavak értelmét, mint ahogy az építész is a gyakorlati alkalmazás.” A műfajok és műnemek tárgyalásakor

kevesebb a személyes reflexió, itt a konkrét történeti és elméleti anyag elemzése dominál. Saját megfogalmazásai viszont nem mindig a legyszerencsebbek (pl. a költészet fiziológiai meghatározása).

Jól sikerült a dráma történetének elemzése. Különösen jelentős, hogy ez az inkább klasszikus ízlésű kutató a filmművészetnek külön fejezetet szentelt. Elgondolkoztató az az ötlete, hogy a film válhat korunkban azzá a totális irodalmi alkotássá, ami egykor az eposz volt, amely egyszerre volt „költészet, szónoklás, dráma, elbeszélés, történelem, kritika, filozófia sőt tudomány.” Az irodalmi mű új kollektivitása felé vezető utat is a filmben látja. A hagyományos tankönyv-konzervativizmustól azonban Lablénie könyve sem ment. Szemmel láthatólag a klasszikus görög-latin civilizáció, a reneszánsz, a két klasszikus század, a múlt századi realisták, századunkban pedig Martin du Gard és Duhamel életműve a kedvenc területe. Ez a szemlélet nemcsak ízlést, világnézetet is takar. Különösen átforrósodik a hangja, valahányszor a nagy francia forradalomról szól, s nemcsak tanáros pedantéria az, ahogyan Camus-t kioktatja a *L'Homme Révolté* szegényes forradalom-elemzéséért.

Lablénie azokhoz a polgári tudósokhoz tartozik, akik látják a dekadenciát és az elidegenedést, ellene megnyilvánuló humanista tiltakozásuk azonban nem lehet hatékony, mert a XX. század polgári írói, gondolkodói által felvetett problémáktól idegenkednek, azokat nem gondolják végig, hanem csak a múlt felé fordulnak. Így természetesen arról még kevésbé lehet szó, hogy a művészi elidegenedés reális rugóit feltárják, s megszüntetésének útját megtalálják.

Könyve is így lényeges hozzájárulás a műfajelméleti szakirodalomhoz. Világnézeti korlátain belül maradva is elméletét gazdagíthatta volna, ha a francia irodalom kívül más nemzeti irodalmak anyagából is bővebben merít.

FODOR ISTVÁN

John Sparrow: Independent Essays. 1963. London, Faber and Faber, 209.

A kötetben található írások java része a Times Literary Supplementben már egyszer megjelent könyvbírálat, vagy olyan elmfuttatás, amelyre egy-egy könyvismeretetés adott alkalmat. Az előszó szerint a címben olvasható *independent* egyrészt azt jelenti, hogy az egyes írások között nincs semmiféle összetartó elv, az írások egymástól függetlenek, másrészt utal arra

is, hogy a szerző látásmódja eredeti, mentes mindenfajta konvencionális sablontól.

A kötet — nagyjából irodalmi tárgyú-írásai között semmiféle rendszerező elv nem érvényesül a kronológiai sorrend követésén kívül. A középkori latin költészet, Pope, Johnson, Jane Austen Housman, Oscar Wilde, John Betjeman költői, illetve írói munkásságának egyes kérdéseit feszegető írások alkotják a kötet főbb csomópontjait, néhány elvi jellegű cikkel kiegészítve. Ami pedig a beharangozott eredeti látásmódot illeti, abból nem sokat tapasztalunk, hacsak azt nem érti a szerző eredetiségen, hogy a felvetődő problémákat többnyire önmagukból próbálja megmagyarázni. Hosszú írásban foglalkozik például John Betjeman költészetével (*The Poetry of John Betjeman*), helyesen mutat rá e költészet számos jellemzőjére, de ha az olvasó nincs tisztában a költő életének változatos alakulásával, a leghalványabb utalás sem segíti a költő élete és költészete közti összefüggés megértéséhez. Néhol azonban túllép e maga állította korlátokon, s megállapításai meggyőzőbbnek hatnak. A költői nagyság problémáját feszegető előadásában (*Great Poetry*), bár nem ad kielégítő választ, helyesen veszi fel a nagy költészet kritériumai közé — mint az egyik legfontosabbat — a dolgokba való mélyenlátás képességét, amelyben így vagy úgy már benne van a dolgok közti összefüggés meglatása.

A kötet írásai eredetileg ismeretterjesztő, népszerűsítő célt szolgáltak, most kibővített, átdolgozott formában kerülnek az olvasó elé, nagyrésztük mégsem több színes népszerűsítő cikknél.

SARBU ALADÁR

Dagobert D. Runes: Treasury of Philosophy. New York, 1955. Philosophical Library, 1257.

A könyv mintegy négyszáz keleti és nyugati filozófust foglal magában, az első görög filozófusoktól napjainkig, betűrendben csoportosítva. Az enciklopédikus jellegű gyűjtemény ismeretterjesztő célt szolgál. Az egyes gondolkodókról szóló fejezeteket rövid ismertetés vezeti be, amelyet követ egy, a szerkesztő által jellemzőnek talált szemelvény a filozófus valamelyik művéből, többnyire 2—6 oldal terjedelemben.

A filozófus fogalmát meglehetősen tágan értelmezi, s így kerülnek a gyűjteménybe ilyen nevek mint Helmholtz, Max Planck, Darwin és Einstein, akik elsősorban mint természettudósok élnek a köztudatban, s

ugyancsak ez a szemlélet teszi lehetővé, hogy olyan íróként-költőként ismert alkotók is helyet kapjanak, mint Ben Jonson, Samuel Johnson vagy Charles Lamb.

A szerkesztő igyekezett lehetőleg objektív maradni, a gyűjteményt alaposan átvizsgálva azonban kiderül, hogy ez csak látszólagos. Számos marxista gondolkodó egyáltalán nem szerepel a kötetben, s a felvettek értékelése is sokszor kifogásolható. Nem értjük, hogy Engelst miért éppen „Az erkölcs — osztályerkölcs” c. szemelvény képviseli, hiszen lehetett volna olyan részletet közölni, amely sokkal többet mond a nyugati olvasónak Engels filozófiájáról (család, magántulajdon, állam, a munka szerepe az emberré válásban stb.). S teljesen hamis a könyv Lenin-portréja, amely túlhangsúlyozza Lenint, a gyakorlat emberét, kevésbé értékeli benne a gondolkodót. Az illusztrációként közölt szemelvény (A marxizmus három forrása) helyett is akadt volna sokkal jellemzőbb.

S. A.

Werner Krauss: Cartaud de la Villate. Ein Beitrag zur Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der französischen Aufklärung. Berlin, 1960. Akademie Verlag, 327, 230.

A kétkötetes kiadás gerincét Cartaud de la Villate *Essais historiques et philosophiques sur le goût* c., 1736-ban megjelent munkájának új kiadása alkotja. Az első kötet szemelvényeket tartalmaz Cartaud műveiből (*Pensées critiques sur les mathématiques*), és egy alapos bevezetést ad, belehelyezve a nevezetes, de meglehetősen elfelejtett művet a korai felvilágosodás szellemi áramlatainak összefüggéseibe. A második kötetben áttekintést kapunk Cartaud úttörő írásaira vonatkozó kortársi véleményekről, bírálatokról. A kiadás gondozója terjedelmes és tegyük hozzá, igen hasznos nyelvtörténeti, tárgyi és bibliográfiai apparátussal (108—230) segíti a közölt szövegek jobb megértését.

Werner Krauss számos tanulmányában foglalkozott a francia és a német felvilágosodás történetével. Mostani bevezetésében a korai felvilágosodás évtizedeit vette szemügyre az említett szövegek és a velük kapcsolatos korabeli viták kapcsán. Cartaud írásait különösen a történelmi materializmus előtörténete szempontjából tartja fontos láncszemnek. A francia felvilágosodásnak, de mondhatjuk általánosságban is: a felvilágosodásnak a korábbi szakaszát jelentő évtizedek irodalmi és filozófiai vonatkozásai még nincsenek a marxista kutatások által alaposan földelítve és földol-

gozva. A német szerző vállalkozása és munkássága éppen ezért igen dicséretre méltó próbálkozás. Legfőbb eredményei abban összegezhetők, hogy az ateista és materialista világnézet kialakulása szempontjából jelzett későbbi, a XVIII. század harmadik negyedével megjelölt határ előbbre hozható. Nem a harmadik, hanem már a század első negyedében megfigyelhető a francia felvilágosodás ateista és materialista áramlatának fokozatos kibontakozása. Voltaire-nek, Diderot-nak és d'Alembert-nek, az enciklopédistáknak megvan a nek az elődeik.

Cartaud környezete, La Motte, Fontenelle, Du Marsais, Bayle, Guyot-Desfontaines abbé stb. a neves francia szerzőnek kortársai között elfoglalt helyét is jelzi. Bizonyos, hogy új, de kiforratlan eszméivel Cartaud rászolgált az enciklopédisták bírálatára, Voltaire és Diderot kritikájára (vö. Grimm—Diderot, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, 1751. — *Lesespuren in Voltaires Exemplar des Essai historique et philosophique sur le goût* — Helvétius, *De l'esprit*, 1758). De a korabeli recenzensok támadásai tanúsítják legjobban, hogy Cartaud mennyire modern gondolkodású volt, s hogy az ízlésről írt esszéjében a klasszicizmus elavuló ízlésvilágával szemben új, polgári eszmények merész hirdetője volt. Az egyik ilyen nevezetes anonim vitairatot P. Castel S. J. tette közzé, *Lettre de Monsieur*** à Madame la Princesse de***, au sujet des Essais historiques et critiques sur le Goût* címen (Paris, 1736).

Cartaud esszéje két részre oszlik; az első az ízlés kritikai történetét írja le, a másodikban az ízlés finomságáról értekezik. Azt vizsgálja, önkényes-e az ízlés, miben áll az ízlés finomsága; melyek a harmónia alapjai, mi a költészet harmóniája stb. Történeti áttekintése nemcsak eszméi, hanem stílusbeli újdonságokban, neologizmusokban is bővelkedik.

A bibliográfiai összeállítások közül különösen a kartézianus filozófia küzdelméről szólót kell kiemelnünk (*Der Kampf der cartesianischen Philosophie in der Frühaufklärung — Locke und Newton in Frankreich*), valamint az esztétikai és ízléstörténeti traktátusokat összefoglaló részt (*Übersicht über die poesiegeschichtlichen, ästhetischen und geschmackpsychologischen Traktate der Frühaufklärung*) (1710—1756). Ezek jól kiegészítik a bevezetőnek a korai és a későfelvilágosodással, továbbá a XVIII. század első felében tárgyalt (Materialismus, Sensualismus, Historismus) áramlatokkal kapcsolatos fejezeteit.

HOPP LAJOS

Šime Vučetić: Hrvatska književnost 1914—1941. (A horvát irodalom 1914—1941.) Zagreb, 1960. Lykos, 166.

Minden irodalomtörténeti munkát, amely a XX. századi Kelet-Európával, főle; pedig a kisebb kelet-európai népek irodalmával foglalkozik, nyereségnek kell elkönyvelnünk.

Ez vonatkozik Vučetićnak, a most ötvenöt éves dalmáciai származású jugoszláv írónak és kritikusnak kis könyvecskéjére is. A szerző olyan területet választ, amely lényegében már lezárt, amelynek hatása azonban átnyúlik napjainkra: az 1914 és 1941 közti horvát irodalom történetét. Igaz, Vučetić nem tudományos irodalomtörténetet ír, hanem inkább a horvát irodalmi életnek esszéisztikus színezettel megfogalmazott képét adja, középpontjában Miroslav Krleža alakjával, aki ennek a kornak kétségtelenül legnagyobb horvát írója. Arra is törekszik, hogy az irodalmi élet mozgását beleágyazza a horvát, sőt az egyetemes jugoszláv történelmi és társadalmi fejlődésbe.

A tizenöt, kissé lazán összeillesztett fejezetből álló könyvecskének három legjobb fejezete a horvát expresszionizmus irodalmi világával, a Krleža-szerkesztette, haladó szerb és horvát írók közreműködésével kiadott folyóiratokkal, valamint az „összeütközéssel a baloldalon” foglalkozik. Vučetić felvonultatja előttünk az európai expresszionizmusnak — és más modernista irányoknak — hatására kibontakozott horvát expresszionizmust, változatos folyóirataival, és olyan érdekes egyéniségekkel, mint a fiatalon meghalt Antun Branko Šimić, a lírát és prózát egyaránt művelő Ulderiko Donadini vagy a pályáját az expresszionista táborban kezdő Gustav Krklec. Sok érdekeset tudunk meg a Krleža-kör folyóiratairól is, valamint arról az összeütközésről, amely 1935 körül a jugoszláv baloldali írók körében dúlt nem kis hevességgel, s amelynek hősei egyrészt a magát mindvégig leninistának valló Krleža és író-barátai, másrészt az alapos marxista felkészültségű kritikus, Otokar Keršovani és több más baloldali esztéta voltak. Ezt a kissé kényes és még ma is fájdalmas sebeket érintő témát Vučetić sok tapintattal kezeli: Krležának teljes elégtételt szolgáltat, ugyanakkor Keršovannak és elvtársainak becsületességére, jóakarására, műveltségére és forradalmiságára is rámutat. Legkomolyabb módszertani ellenvetésünk, amellyel a horvát szerző könyvével szemben élhetünk, a kompozíció túlságosa lazasága és esszészerű kuszsága. Krležának és író-barátjának, a mártír August Cesarecnek alakja az egész

könyvön végigvonul, de összefoglaló képet valójában nem nyerünk róluk sem. Még kevésbé az olyan írókról, akiket Vučetić időnként meg-megdicser ugyan, de akikkel igazában mégsem tud mit kezdeni: ilyen például a zseniális Tin Ujević, a modern Jugoszlávia egyik legnagyobb lírikusa, akiről a szerző csak töredékes jellemzést ad, s ezt a jellemzést is különböző fejezetekből kell összeszednünk.

Egyes írókkal szemben a szerző határozott ellenszenvet érez, így Ivo Vojnovićsal vagy Vladimir Nazorral szemben, pedig ezek a költők többek voltak, mint a kései romantikus „jugo-mitológia” képviselői. Főleg Nazor, aki hajlott korában a partizánokhoz csatlakozott, és megérte Jugoszlávia felszabadulását is! De szívesen olvastunk volna mélyebb elemzést az expresszionista Donadini vagy az egyik első horvát marxista kritikus, Stevan Galogaža fejlődéséről is.

Vučetić könyvecskéjének érdemeit nem tagadhatjuk: hasznosságát azonban nagyban fokozta volna a rendszeresebb tárgyalásmód, az irodalomtörténeti módszer következetes alkalmazása. Az esszéisztikus korrajz és a bibliográfiai jellegű felsorolások mellett okvetlenül kellett volna olyan fő- vagy alfejezeteknek is lenniük, amelyek a vezető írók: Krleža, Nazor, Vojnović, Cesarec, Goran Kovačić, Simunović, Domjanović és a többi jelentősebb alkotó tömör pályaképét adják. Ez a módszer növelte volna a könyv terjedelmét, de értékét is. Reméljük, hogy a tájékozott és nagy tudású szerző egy ilyen bővebb összefoglaló áttekintés megírására is vállalkozik majd.

ANGYAL ENDRE

Biuletyn Polonistyczny. Zeszyt 15. Warszawa, 1962. Polska Akademia Nauk Instytut Badań Literackich, 112.

A varsói irodalomtudományi Intézet munkájáról beszámoló *Biuletyn Polonistyczny* múlt évi utolsó számát a magyar szakemberek figyelmébe ajánljuk. A gazdag anyagból néhány kérdést emelünk ki. Ismét tájékoztatást kapunk a több kötetes lengyel irodalomtörténeti kézikönyv munkálatainak állásáról. K. Wykának az „Ifjú Lengyelország” (Młoda Polska) íróiról készült fejezetével, a XX. századi kötettel kapcsolatos vitája után a lengyel reneszánsz-szal foglalkozó kötet téziseinek megvitatása került sorra. A tizenöt pontból álló tézistervet Konrad Górski készítette el. A korszakhatár: 1500—1614. Alkorszakok: 1. 1500—1540. 2. 1540—1570. 3. 1570—1586. 4. 1587—1614. A kötet egy általános

bevezetőt és egy összefoglaló fejezetet is tartalmaz. A sokoldalú vitában különösen a reneszánsz-manierizmus-barokk értelmezésével összefüggő megállapítások keltettek élénk érdeklődést.

Az Intézet más témájú vitáulésai közül megemlíttük az európai szimbolizmussal, az avantgardista költészettel és a futurizmussal kapcsolatosakat (ez utóbbi: *Problematyka cywilizacji w teorii i praktyce futuryzmu*). A legújabb kiadványok sorában kettő a régi lengyel források (*Studia Staropolskie*) sorozat 10. és 11. köteteként jelent meg, az egyik Wacław Potocki neves barokk íróról szól, a másik az emlékiratról. Folytatódott az Intézet Historia i Teoria Literatury c. jelentős sorozata is. Ezen belül a Historia Literatury című alsorozat 3. kötete Mickiewicz-csel foglalkozik. A Teoria Literatury 2. kötete pedig verselméleti kérdésekkel (M. Dłuska: *Próba teorii wiersza polskiego*). Az 1960-ban lezajlott varsói nemzetközi verstani konferencia teljes anyaga is megjelent. A verstani elméleti problémáit vizsgálja az intézeti tervben szereplő két mű is, az egyik a felvilágosodás, a másik a romantika korában (St. Pietraszko: *Teoria poezji Oświecenia*. — Z. Koczczyńska—L. Pszczołowska: *O wierszu romantycznym*).

Az 1963. évi intézeti kiadványterv egyébként mintegy harminc művet tartalmaz. Kezdi kiegyensúlyozódni az arány a feldolgozó, elméleti jellegű munkák és a forráskiadványok között, a modern és a régi irodalmi publikációk között. Meglepő a régi lengyel irodalom kutatásával összefüggő kiadványok szép száma és tematikai változatossága. A XX. századi művek közül kiemelkedik a Dąbrowska-ülésszak (1962) anyaga, amely az író 50 éves írói jubileuma alkalmából rendezett tudományos előadás-sorozaton hangzott el. A lengyel irodalom bibliográfiája (*Bibliografia literatury polskiej*) munkálatai már régóta folynak. Ez évben megjelenik az első (*Literatura Staropolska*) és az ötödik (*Literatura XX wieku*) kötet.

A *Biuletyn* egyik korábbi (1959) száma tájékoztatót a varsói Tudományegyetem Magyar Intézetében folyó munkálatokról. Most részletes beszámolót kapunk lengyel—magyar irodalmi kapcsolatokkal foglalkozó témák állásáról, az elkészült tanulmányokról és a biztató tervekről, Jan Reychman, Csapláros István, A. Sieroszewski és Jan Ślaski eredményes tudományos munkájáról. Hírt kapunk a lengyel és a magyar akadémiai intézet közös gondozásában készülő tanulmánykötet (*Studia z zakresu polsko-węgierskich kontaktów literackich*) előmunkálatainak megindulásáról is.

HOPP LAJOS

Das große Erbe. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Von Otto Basil, Herbert Eisenreich und Ivar Ivask. Graz und Wien, 1962. Stiasny-Verlag, 127.

Heimito von Doderer, a mai osztrák irodalomnak egyik nesztora, az Osztrák Irodalmi Társaság ama körkérdésére, hogy milyen szerzőket ajánlanak az írók olvasásra, elsőnek a *Das große Erbe*-re hívta fel a figyelmet, amelyben „olyan sok olvasható az osztrák jellemvonásokról és az osztrák irodalomról... hogy ennél jobb és tömörebb bevezetőt nem is képzelhetünk el.” (*Wort in der Zeit*, 1963. 7. 43.) A kis könyvecske, amely három szerzőnek az osztrák irodalommal foglalkozó tanulmányát egyesíti, csakugyan rendkívül tömör formában vezeti be az olvasót az osztrák nemzeti irodalom mai problémáiba. A szerzők különböző korosztályhoz tartoznak és múltjuknál, élettapasztalataiknál fogva gondolkodásban is eltérnek egymástól. Közös viszont bennük — s ez tanulmányaikból egyértelműen kiderül —, hogy féltik az irodalom sorsát, s keresve az osztrák irodalom önálló továbbfejlődésének útját annak legfőbb zálogát az elmúlt másfél évszázad gazdag irodalmi örökségében vélik megtalálni.

A mai Ausztria gazdasági élete erősen hasonul a nyugati államokhoz, különösen a szomszédos német területekhez, ami messzemenően kihat az egész kulturális életre és így az irodalomra is. A szerzők mintegy a mai osztrák írók aggodalmát szövelik ki, amikor ismételtelen visszanyúlunk az önálló osztrák nemzeti irodalom létének már számtalanszor eldöntött tényéhez. Más irodalmak, így például a spanyol és angol nyelvű irodalmak hasonló helyzetét hozzák fel annak bizonyítására, hogy a nyelv azonossága semmiképpen nem jelent okvetlen azonos irodalmi fejlődést.

Az osztrák irodalom jellegzetes tulajdonságait elsődlegesen az a Bécs határozta meg, amely talán minden német városnál régebbi kulturális tradíciókkal rendelkezik. Ezzel a bécsi centrummal alakította ki az osztrák szellemi élet sajátos arculatát, amelyhez a román népek, elsődlegesen a spanyolok és olaszok is nagy mértékben hozzájárultak, és amely Habsburg vezetés alatt elsősorban Poroszországgal konkurálva Mária Teréziától és II. Józseftől kezdve egyre inkább önálló, az egyéb német nyelvetterületektől elkülönülő szellemi tényezővé vált Európában.

Ez a történelmi folyamat viszont meghatározta a szellemi élet és így az osztrák irodalom fejlődését egészen napjainkig. Az Első Köztársaság idején és a második

világháború után is egyik legégetőbb kérdése az osztrák irodalmi életnek, hogyan viszonyul ahhoz az irodalmi tradícióhoz, amelyet *Grillparzer* neve fémjelzett először, és azóta szerves kontinuitásában önálló irodalmi életet tudott kialakítani. Ez a hagyomány olyan értékes, amely nem egy esetben kiállta a versenyt a német irodalommal, sőt a századforduló után Európa figyelmét is jogosan magára vonta.

A könyv szerzői erre az értékes örökségre hívják fel a figyelmet és ennek folytatására buzdítják a mai írókat.

Ivar *Ivask*, különösen a XIX. századi korszaknak jó ismerője, az osztrák irodalmi élet folytonosságának rajzára helyezi a fősúlyt; közvetlen fejlődési vonalat lát a prózában például *Grillparzer Szegény muzsikustól*, *Stifter* apró részletekbe menő realizmusán keresztül, a múlt század második felének kevésbé jelentős prózaíróiig így többek között *Ebner-Eschenbach* és *Saar* műveiben. Tőlük vezet az út az osztrák próza legnagyobbjaihoz, *Musil*hoz, *Kafkához*, *Broch*hoz, *Brod*hoz, *Güterslo*hhoz, *Saiko*hoz, *Doderer*hez stb. Nem kerüli el a figyelmét, hogy ez a prózaírodalom milyen szoros kötelékkel kapcsolódik gyakran témájával, de sokkal inkább ábrázolási módszerével s formai megoldásaival a közép- és keleteurópai irodalmakhoz, különösen pedig az orosz irodalomhoz (*Ebner-Eschenbach*, *Kafka*, *Rilke*, *Doderer*, *Saiko*). Hasonló töretlen utat ábrázol *Ivask* a lírában, amelyben *Lenau*, *Trakl* és *Rilke* jelentik a csúcst.

Otto Basil bizonyos fokig a szemtanú vallomásait mondja el, amikor *Kakania*, azaz a *Monarchia* végnapjainak irodalmi életéről, az osztrák expresszionizmusról, a lassú agóniával szemben tehetetlen idősebb generáció és a velük szemben álló fiatal aktivisták irodalmi közéletét jellemzi. Az általa „perem területek”-nek nevezett monarchikus tartományok és Bécs szellemi élete közötti harc eredményének tekinti a nemzetiségi állam felbomlását.

Herbert Eisenreich, a könyv harmadik tanulmányának szerzője a második világháború utáni irodalmi közéletbe lépő generáció szemszögéből nézi az osztrák irodalom mai helyzetét. Azoknak a pártján van, akik a „fiúk” nevében az „apák” ellen fordulnak, akik (a két háború áldozatai és részben talán okai) engedték elkallódní az ősök tradícióit, amit most a „fiúk”-nak kell nélkülözniük munkával visszahódítaniuk. *Eisenreich* „alkotói bizalmatlanság”-nak nevezi saját generációjának viszonyát az egész irodalmi élethez. Telve elszántsággal, alkotói lendülettel vetik magukat a mai fiatal írók a munkába, de egyre jobban fenyegeti őket a társadalomtól va-

ló elszigetelődés veszélye. És Ausztriában talán nagyobb ez a veszély mint más kapitalista államokban, mert nemcsak a technikai érdeklődés kizárólagosságával, a vagyonszerzéssel és a luxus cikkek hajhászásával kell megküzdeni, hanem vissza kell szerezni az osztrák irodalom tradícionális sajátosságait, és éppen úgy, mint az élet egyéb területén, küzdeni kell a nemzeti irodalom veszélyeztetett önállóságáért.

Mindhárom szerző azonban megnyugtató bizonyítékot lát abban, hogy a másfél százados értékes hagyomány, amely kötelez és a mai írók hősies helytállása, biztosítéka az osztrák irodalom további önálló útjának.

MÁDL ANTAL

Ulrich Weisstein: Heinrich Mann. Eine historisch-kritische Einführung in sein dichterisches Werk. Tübingen, 1962. Max Niemeyer Verlag, 280

Heinrich Mann, a német kritikai realizmus kései korszakának egyik legkiemelkedőbb alakja, még csaknem másfél évtizeddel halála után s m kapott olyan elemző méltatást, ami megilletné. Műveinek terjedelmes válogatású kiadása az NDK-ban befejezéséhez közeledik, és az utóbbi években néhány jelentős művét a nyugatnémet *Claassen*-kiadó is megjelentette. Regényeinek fogadása az olvasó részéről határozott politikai és világnézeti állásfoglalást jelentett már életében, és azt követel halála után is.

Életművének átfogó értékelésére eddig azonban inkább külföldön vállalkoztak, mint saját hazájában. Résztanulmányok és forrásokat feltáró cikkek sora természetesen megjelent német nyelvtérületen is nagy számban, különösen a Német Demokratikus Köztársaságban. Az átfogó életpálya megrajzolására azonban eddig elsőnek az író halála óta *Herbert Jhering* esszéjét leszámítva, egy szovjet irodalomtörténész, *Nartov* vállalkozott (1960.) főként azzal a céllal, hogy bemutassa *Heinrich Mannt* az orosz olvasónak. Őt követte nem sokkal később Amerikában *Ulrich Weisstein*, aki konkrét forrástanulmányokra törekedve, átfogóan illeszti egységes egészbe azt a nyersanyagot, amelyre a későbbiekben minden *Heinrich Mann*-kutató támaszkodhat, és amely alkalmas kiindulási pont lehet részletekbe menő monografikus feldolgozáshoz.

Weisstein meglehetősen egyszerű és könnyen áttekinthető módszert követ. Könyve bevezető fejezetében bemutatja az író életét, majd sorra veszi keletkezési időpontjuknak megfelelően a regényeket. Részletes elemzésbe csak egy-két helyen

bocsátkozik, így például *A kis város* esetében. A regények többségénél beéri azzal, hogy filológiai tényanyagot igyekszik felsorakoztatni a regények keletkezéstörténetéhez, összeveti őket és rámutat ennek révén egy egész sor párhuzamos vonásra, bizonyos problémák hasonló módon vagy azonos motívumokkal való felvetésére, amelyek néha több művön végigvonulnak. Ezzel mintegy beágyazza az egyes műveket az egész alkotó- és életfolyamatba anélkül, hogy határozott periodizálásra törekedne. Az egyes regényhősök alakjának elemzése is figyelemre méltó.

Több esetben utal a regények tárgyalása során a konkrét német történelmi események ismeretének fontosságára, és néhány alkalommal fel is sorakoztat olyan tényeket, amelyek a regény megértését, konkrét utalásainak megmagyarázását segítik. Kár azonban, hogy ezek csak sporadikusan fordulnak elő, és a szerző nem merészkedik el annyira, hogy rámutasson az elmúlt több mint félszázad német történelmi eseményei és az író alkotása közti összefüggésekre, amelyek pedig Heinrich Mann írásaiban talán minden német írónál jobban megragadhatók. Nemcsak a *Ronda tanár úr* vagy az *Alattvaló* esetében nyilvánvaló a fennálló hatalmat karikírozó és szatirikusan megsemmisítő kritika, hanem a Weimari Köztársaság regényeiben, sőt éppen a regények kevésbé sikerült voltán keresztül is állandóan kiütözközik a militarista tradíciókkal és az egyre erősödő fasiszta veszéllyel megbírkózni nem tudó polgári demokratikus író és politikus vívódása, útkeresése. Az emigráció nagy alkotása, a *Negyedik Henrik*, amely a világirodalomnak egyik legnagyobb modern történeti regénye, pedig éppen a harci frontok teljes tisztázása és a fasiszmus elleni könyörtelen harc szilárd eszmeiségén alapul.

A monográfikus feldolgozáson túl Weisstein a számára hozzáférhető források alapján megkísérel átfogó bibliográfiát adni Heinrich Mann egész írói munkásságáról. Mint maga a munka, ez is alapját képezheti egy további teljessé fejleszthető bibliográfiának, amelynek azonban elsődlegesen a berlini Heinrich-Mann-Archiv anyagára kell majd támaszkodnia.

Csak sajnálni tudjuk, hogy a szerző kizárólag a regényekre korlátozta munkáját. A novellák és Heinrich Mann drámai munkásságának rövid áttekintése könyve végén alig több szimpla függelékkel, az író értékes esszéit pedig teljesen mellőzte. Holott éppen a novellák mélyebb bevonása a regények elemzésébe több ponton előbbre vitte volna kutatásait, és határozottabb megállapításokat tett volna némely esetben lehetővé, amelyektől a szerző egyébként

is feltűnően tartózkodik. Az esszék pedig kapocsként illeszkednek bele Heinrich Mann szépirodalmi és írói-publicisztikai, illetve politikai tevékenysége közé. Ezek mellőzését erősen megsínyli az íróról alkotott portré, amely azonban így is egy merész vállalkozás első szép sikerének könyvelhető el.

MÁDL ANTAL

Pierre de Boisdeffre: Où va le roman? Paris, 1962. Del Duca.

A címet olvasva, izgalmas várakozással vettem kezembe a kötetet; csak Boisdeffre neve aggasztott kissé. A szorgalmas külügyminisztériumi tisztviselő hasznos, de eredetiséget nélkülöző nagy francia irodalomtörténetének (*Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*) hazájában vajmi rossz híre van. A könyvet elolvasva, megkönnyebbülten kellett föllelegeznem: nem is áll olyan rosszul a magyar irodalomkritika, irodalomtörténet. Ilyen színvonalú könyvet mi nem adnánk ki. Másrészt: Pintér Jenőnek — vagy azoknak a kritikus-társainknak, akik egyes napilapjainkban a fülszövegekből merítik tudásukat — megvannak a francia megfelelői.

Pierre de Boisdeffre könyve ugyanis nem a regény útjáról szól, csak a francia regényéről; arról is két dolgot mond el: irodalomtörténetekből untig ismert s már szakvizsgán kötelező közhelyeket; vagy — jobbik esetben — más kritikuskok, írók, irodalmárok véleményét — amelyeket oldalhosszan idéz, minimális terjedelmű összekötő szöveggel. A regények tartalmát gondosan ismerteti — s ez nem is haszontalan; az idézetek közt is több érdekességet találunk (különösen a „nouveau roman” képviselőinek önvallomásait).

Mégis: a túlzottan példamutató módszerű és eredeti gondolatokkal nem túlságosan bővelkedő könyvből mi bontakozik ki? A francia regény újkori történetének két vonaláról hallunk; a klasszikusan formált családregegyekről, nemzedékregegyekről — s velük szemben az intellektuális regényekről (amelyek vonulata Gide-től Beckettig tart); sok adatot olvashatunk a mai regény válságtünetéről, kiüttlanságáról. A könyv nagy kérdőjelekkel végződik; a regény ugyan válságban van, az antiroman nem igazi regény, a regényírók nagy részének életérzése pesszimista, a második világháború után Franciaországban nem tűnt fel igazán jelentős regény — s mégis: a szerző hisz a regény jövőjében. Igenis hisz! — lendületes mondatokban mondja el ezt a hitét —, de a fejlődés irányáról nincs elképzelése.

Azt talán hozzá sem kell tennünk: e könyv *gutgesinnt* antikommunista.

A könyv igazán hasznos, érdekes, tanulmányos részei azok, amelyek a francia irodalmi díjakról, e díjak túlbujánzásáról, a siker lehetőségeiről, a zsürik tévedéseiről, anyagi és könyvkiadói viszonyokról szólnak (101—113.).

SZABOLCSI MIKLÓS

Glauco Natoli: Figure e problemi della cultura francese. Messina—Firenze, 1956. G. D'Anna. 340.

A tanulmánykötet a Biblioteca di Cultura Contemporanea 49. köteteként látott napvilágot, amely sorozat a modern irodalom, irodalomelmélet, filozófia és esztétika problematikáját igen széles körűen öleli át, mégpedig — elenyésző kivételtől eltekintve — olasz szerzők tollából. Szerzőnek az újkori francia irodalom terén nemcsak széles körű ismeretei vannak, hanem saját kutatásai is. Tanulmánykötete elmélyült és alapos vizsgálatok eredményeit közli. E tanulmányok témái: Montaigne, Próklasszika és barokk, A 18. századi regényirodalom stb. Módszere: a neopozitívizmus, a kis tények és adatok szorgos összegyűjtése, amit a szerző igyekszik az elvi kérdések tisztázásával kombinálni. Különösen az irodalmi korszakhatárok, a nagy stílusirányzatok, az egyes korok vezető eszméi foglalkoztatják. Az olasz és francia szakirodalom mellett felhasználja az angol nyelvű szakkutatásokat is.

Külön ki kell emelni Laclos *Liaisons dangereuses*-ének elemzését, amely nemcsak irodalomtörténeti, hanem erkölcstörténeti szempontból, illetve az erkölcsi kategóriák történetének szempontjából is igen értékes. Tanulságosak a mű irodalmi előzményeire, valamint a vele kapcsolatos és hozzá kapcsolódó irodalmi termékekre vonatkozó fejtegetések is.

N. Gy.

Santo Mazzarino: La fine del mondo antico. Milano, 1959. Garzanti.

Santo Mazzarino cataniai egyetemi tanár áttekinti mindama nézeteket, amelyek az antik világ bukásának okait magyarázzák. A probléma régi keletű. Hogyan és miért szűnt meg az ókor civilizációja és művelődése, mi okozta az egykor oly hatalmas római birodalom bukását? Mindezek a kérdések több mint másfélszer éve foglalkoztatják a bölcselőket, költőket és a történészeket. A különféle elméleteket Mazzarino

rendszerbe foglalja, és azokat szellemesen bírálva tárja olvasói elé.

Bármennyire is vonzóak számunkra a neves olasz ókor-tudós fejtegetései, bennünket ezen a helyen a felvetett kérdések nem foglalkoztathatnak. Számunkra ez a mű csak annyiban figyelemre méltó, amennyiben Mazzarino a XIX. század szellemi irányzatainak egyik legkiemelkedőbb képviselőjeként Madách Imrét említi meg. A szerző elmondja, hogy Madách *Az Ember Tragédiájában* saját sorsa indokolta keserűséggel és kételkedéssel vizsgálja az emberiség fejlődését. A művelődéstörténet leglényegesebb ciklusait a költő történeti képekben ábrázolja, ezek mindegyike kiábrándító és mind újabb kérdéseket vet fel. Végül is a változó alakokban színre lépő Ádám az öngyilkosság gondolatával foglalkozik, de azt mégis feladja, mert az élet mindig erősebb a halálnál.

Ezek után Mazzarino rámutat, hogy *Az Ember Tragédiájának* római (VI.) színében Madách a római világ hanyatlását írta meg. Ádám, mint Sergiolus, akárcsak kedvese, Éva-Júlia, úgy érzi, hogy az érzéki élvezetekben elpuhult kor lehetőségeinek végére ért. Az olasz történész ezt Sergiolus és Júlia prózai fordításban idézett párbeszédével jellemzi. Sem a dal, sem a szerelem, sem a mulatozás nem tudja már kielégíteni az elfásult párt, valami igazabb, valami jobb után vágyakoznak. Ekkor fülükbe hat a vesztőhelyre menő keresztény vértanúk jajveszékélése. (*Az Ember Tragédiája* 1222—1247. sorai). Éppen ezt az ellentétet kívánta a költő hangsúlyozni, állapítja meg Mazzarino, s kiemeli, hogy Madách a dögvész (pestis) említésével a felbomlásnak újabb, lényeges tényezőjére mutat rá. Madách értelmezésében, mondja Mazzarino, a járvány is a megújhodás eszközekévé válik. (A II. század vége felé a pestis szörnyű módon pusztította a birodalom lakosságát.) A költő — Mazzarinót idézzük — „színre viszi a keresztény szellemi forradalmat, amelyet Péter apostolban személyesít meg”. Az olasz tudós teljes egészében idézi Péter apostol keményhangú szónoklatát, amely a megrettent rómaiak elé vetíti a barbár betörések fenyegető vízióját (*Az ember Tragédiája* 1278—1313. sorai).

„Ki nem állapítaná meg, hogy a költő nem hatolt el a történeti igazságig? Madách a pestisben, a kereszténységben és a barbárok betörésében a római birodalom bukásának három főtenyezőjét emelte ki, ésezzel eljutott a századában uralkodó feltevések szintéziséhez. A vallási fejlődés, kétségtelenül e tényezők leglényegesebbike. Mi ma ugyanezeket a motívumokat — fűzi hozzá Mazzarino — a szociológiai fogalmakkal fejezzük ki.”

Hadd említsük még meg, hogy Mazzarino Madáchra és főművére vonatkozóan Vojnovich *Madách Imre és Az Ember Tragédiája* (1914) c. művére hivatkozik, úgy látszik, hogy csak ezt a munkát ismertették vele. Könyve különben német fordításban is megjelent (*Das Ende der antiken Welt*, R. Piper Co, München, 1961.). A német fordító, Fritz Jaffé, nem ragaszkodott a szöveghűséghez, nem pontosan közli Mazzarino egyes megállapításait, mindenestre megjegyzi, hogy az irodalomtörténetekben *Az Ember Tragédiáját* a „magyar Faustnak” nevezik. Az idézeteket is rövidítve közli, de azokat versben, a régi (Reclam-kiadású) fordítás alapján hozza.

Az Ember Tragédiáját külföldön ma is számon tartják, méltatják, történelemből-cseleltét értékelik sőt — mint ezt láttuk — a múlt század egyik legkiemelkedőbb alkotásának tekintik. Madách műve nem csupán a miénk, hanem valóban az egész emberiségé.

ÜRÖGDI GYÖRGY

Eine Chronik in Bildern. Bev. és szerk.: B. Zeller. Frankfurt/Main, 1960. Suhrkamp Verlag, 200.

Ezt a kötetet minden könyvkiadónknak meg kellene kézikönyvtára számára szereznie; a szerkesztőknek pedig alaposan át kellene tanulmányozniuk. Mert mintaszerű, sőt kitűnő ez a kötet a maga műfajában. S a műfaj: az irodalmi képeskönyv, anyagi lehetőségeink emelkedésével, közönségünk szélesbülésével, láthatólag s öröndetesen, nálunk is egyre honosabb lesz.

Erényeit e kötetnek, mely a Nobel-díjas Hermann Hessének, a *Nárcisz és Goldmund* meg *Az üveggyöngyűjték* írójának életét és munkásságát mutatja be, akkor tudjuk igazán számba venni és megbecsülni, ha a hasonló hazai vállalkozásokkal vetjük egybe. Az a lirizálás, egyénieskedés, művészeskedés, érdekeskedés, kuriozitás-hajhászás, amely a hasonló magyar kiadványokra — pl. a nemrég megjelent Hatvany-Gink-féle *Beszélő tájakra* — is néha jellemző, teljesen hiányzik belőle. Tájékozottság és tárgyszerűség, fegyelmezettség és jóízűség jellemzi. S éppen ezért van benne valódi líra, mély érdekesség, nagy művészi ábrázolóerő és igazi egyéniség-tisztelet. Csak-hogy sohasem a szövegírók és fényképészek ún. írája és egyénisége lép a könyv lapjairól az olvasó elé, hanem a bemutatott íróé, a végigkísért írói sorsé.

A könyv szerkesztője egy rövid, szolid, de alapos bevezetőben mondja el felfogását Hesse művészetéről és életútjáról; ezen túl aztán láthatatlanná válik, teljesen aláren-

deli magát feladatának, a pálya és életmű sokoldalú megismertetésének. S ehhez megvan mindkét szükséges feltétele: filológiai-lag, irodalomtörténetileg iskolázott, s művésziileg érzékeny. Jellegtelen kép s jelentéktelen szöveg alig került a könyvbe. Kép és szöveg gondos külső és belső szembesítése mindenkor megtörtént.

Kettős vezérelv irányította e német képeskönyv szerkesztőjét: kor- és környezethűségnek nevezhetnénk az egyiket, műközpontúságnak a másikat. Az elsőnek megfelelően igyekezett a szerkesztő minél kevesebb saját maga által írt szöveget adni s minél többet Hessének a közölt képpel lehetőleg azonos korú írásaiból, mindenekelőtt leveleiből, följegyzéseiből és tanulmányaiából s csak végső esetben szép-irodalmi műveiből. Helyesen; hisz e képeknek és szövegeknek éppen a művek alaposabb ismeretéhez, keletkezés-történetének jobb megvilágításához kell hozzájárulniuk. Ha magukból a művekből választott volna ki a képek alá részleteket, az idem per idem haszontalan helyzete állt volna elő. Ahelyett, hogy bővítené, árnyalná ismereteinket, csupán felelevenítené, ismételné azt, amit a művek olvasója már úgyis tud, úgyis ismer.

S Hesse szövegei mellett sokat közölt a kortársíróknak reá és műveire vonatkozó megjegyzéseiből is, megint csak a magánjellegűeket részesítve előnyben a lapokban megjelent kritikákkal szemben. S mint ahogy maga ritkán írt értelmezést a képek alá, ugyanúgy mellőzte a később keletkezett irodalomtörténeti tanulmányok kiynatolását, részleteinek befűzését is. Így a korhű képekből és szövegekből az írói életút menetének és stádiumainak dokumentumaiból kitűnő gyűjteményt halmazott föl, feltárt állított össze. Olyant, amely mögött ugyan, természetesen, ott áll a szerkesztő felfogása, de amelynek e felfogás sohasem lép olyannyira előtérbe, hogy a képek és szövegek csupán csak ennek illusztrációul számíttának. Azaz az olvasó számára nem csupán az egyetértés vagy polémia lehetősége és feladata marad meg, hanem az is, hogy az életút menetének dokumentumaiból maga formáljon fejlődésrajzot, maga értelmezze az előtte álló írói pályát. Egyszóval a szerkesztő csak-ugyan krónikás és nem interpretátor, úgy véljük, az ilyfajta dokumentum-kötetnél valóban ez a helyes szerkesztői magatartás és eljárásmód.

S a második szerkesztési elv, a működőpontúság nem kevésbé volt fontos és jótékony hatású. Csak az került a kötetbe, ami — ha még oly közvetetten is — de összefüggésben áll az író valamely művével, közelebb visz valamely munkája helyes

értelmezéséhez. A szerkesztő irodalomtörténeti jártassága és művészi érzékenysége e szempont érvényesítésénél s határainak kijelölésénél kamatozott igazán. A fényképész sajátos „fotós” művészi érzékenysége és képessége meg „intuíciója” elengedhetetlen feltétel ugyan az ilyfajta köteteknél, de önmagában, a sajátos irodalomtörténeti tájékozottság és irodalmi érzékenység nélkül, vajmi keveset ér, vajmi másodlagos. Ez ennek a kötetnek fő tanulsága; s az a másik, hogy e tájékozottság és érzékenység birtokában, *kellő munka ráfordításával*, igenis lehet a szakember és a nagyközönség számára egyaránt hasznos képes dokumentum-köteteket összeállítani. Nem hinnénk például, hogy ennek a Hess-kötetnek „közönségyszerűségéből” valamit is elvenne az, hogy az idézetek lelőhelye mindenkor pontosan adatolva van, s hogy a kötet végére a szakember számára kitűnően használható regisztereket és forrásjegyzékeket meg életrajzi s időrendi táblázatokat illesztett a szerkesztő. Pár lap az egész, s a kötet értékét, használhatóságát mégis erősen megnöveli, mondhatnánk, forrásművé emeli. S végül van egy, a gazdaságosság körébe vágó tanulsága is a kötetnek: a kétszáz lapon 344 képet láthat az olvasó; s hibátlan tisztaságú, hiteles légmentes idéző, teljes illúziót keltő valamennyi.

NÉMETH G. BÉLA

Morgan Y. Himelstein: Drama Was a Weapon. The Left-Wing Theatre in New-York, 1929—1941. New Brunswick, 1963. Rutgers University Press, 300.

A szerző az amerikai színház történetének egyik, talán legmozgalmasabb évtizedét vette tanulmánya tárgyául. Vizsgálata során áttekinti valamennyi új vállalkozás műsorát, az agitprop csoportoktól kezdve az állami pénzzel támogatott Federal Theatre-ig, mivel, mint megállapítja, lényegében nem volt színmű, amely egy „jobboldali forradalom” érdekében érvelt volna, s így az egész új színházi mozgalom a „baloldali” jelzővel illethető.

Nyilvánvaló, hogy ez a baloldal sem politikai, sem művészeti nézeteiben nem volt egységes, de egységes volt abban a tekintetben, hogy a realista, társadalmi dráma megteremtésére törekedett, s ez a korábbi, szörványos vállalkozásoktól eltekintve, valóban újszerű jelenség volt az amerikai színház történetében.

A baloldali színház nem egy író kibontakozását segítette elő (Clifford Odets, Irwin

Shaw, Lillian Hellman, Albert Maltz és még számosan mások), s valóban kétséges, hogy hatása, a színpadok bezárásával, illetve a háborút követően a baloldal elmarasztalásával megszünt volna. (E tekintetben elegendő Miller realista, társadalmi drámáira utalnunk.) A harmincas évek színháza nem riadt vissza a kísérletezéstől, az újszerű színpadi megoldások keresésétől, melyek a tömegekhez szólás igényét tették hangsúlyozottabbá. Ilyen volt a színpadi élő újság, amely az aktuális eseményeket jelentette meg, de ilyen, újszerű hatású volt Odets egyfelvonásosa, a *Mig Leftyre vártak*, a nézők soraiban helyet foglaló színészekkel.

Akik színház-történettel foglalkoznak, csak örülhetnek, hogy a szerző milyen alaposággal, az anyag milyen gazdaságával tárta fel az amerikai színház életének ezt a kevésbé ismert korszakát. Szemlélete azonban túlságosan merev, ítélete nem egy esetben elfogult. Néhol szívesebben vettük volna, ha több mű és a hozzájuk kapcsolódó kritika vázlatos ismertetése helyett egy-egy jellemző színdarabot választ ki, s a korabeli kritika gazdag anyagára támaszkodva, részletes, minden szempontra kiterjedő esztétikai elemzést ad. De még a helyenként csak vázlatos leírásból is kitűnik, hogy a baloldal, melynek eredményeit elvetni vagy kicsinyíteni lehet, az irodalom egész területén olyan eszmei hatást gyakorolt, mellyel a kutatónak akarva-akaratlan számmolnia kell.

K. J.

Edouard Krakowski: Un témoin de l'Europe des Lumières. Le comte Jean Potocki. Paris, 1963. nrf Gallimard, 234.

A több mint nyolcvan egységet számláló „Leurs figures” sorozat négy területet (histoire, littérature, musique, vie de l'esprit) ölel fel. A jelen kötet enciklopédikus jellegénél fogva, a zene kivételével, mindegyik szektorral rokon. Krakowski szándékosan szélesíti korrajzzá Jean Potocki (1761—1815) életművét tárgyaló könyvét.

A művelt, világlátott lengyel arisztokraták, akárcsak a magyar voltairai-ánus főurak, részt vettek — ha még oly ellentmondásos módon is — a felvilágosodás eszmei előkészítésében. Egyesek, mint Jean Potocki is, a lengyel felvilágosodás jellegzetes képviselőivé váltak. A lengyel főnemes egy évvel a nagy forradalom kitörése előtt tért haza Franciaországból. Feleséget a nagynevű Lubomirski családból választott. Beutazta Európát, járt Afrikában és

Ázsiában, Törökországban és Kínában, éveket töltött Oroszországban. Megérte Lengyelország háromszori felosztását, a Kosciuszko-felkelés leverését, Stanislas-Auguste lemondását (1795) és a napóleoni háborúkat. Történeti, irodalmi, néprajzi, nyelvi, etnológiai, szlavisztikai munkái Párizsban, Bécsben, Brunswickban és Szentpéterváron jelentek meg.

A szerző sokoldalúan rajzolta meg Potocki komplex egyéniségét. Az enciklopédisták arisztokrata tanítványa tudós, moralista, szenvedélyes kutató és utazó, gáláns elbeszélő, publicista, szatíra- és drámaíró, katona és diplomata egyszemélyben; kiábrándult „noble jacobin” reformátor és realpolitikus. Potocki következetesen az orosz politika felé tájékozódik, mint a másik nagy mágnás család, a Czartoryski-család. Fiai és rokonai ugyanakkor Napóleon szolgálatába állnak (akárcsak I. Sándor cár lengyel bizalmasának atyja, id. Czartoryski Ádám). A bonyolult történelmi helyzetek erősen befolyásolták a liberális arisztokrata állásfoglalásait. Krakowski éppen ilyen esetekben mutat rá erőteljesen a felvilágosodás polgári filozófiáját, világnézetét el-sajátító főúr ellentmondásos ítéleteire, magatartására.

Krakowski arra törekszik, hogy Potocki színes egyéniségét minél élethűbben rajzolja meg, úgy idézze föl arcvonásait, ahogy Goya annak idején megfestette. Ki hinné, hogy a német expresszionisták a húszas években számos érdekfeszítő filmtémát dolgoztak fel Potocki műveiből (*Manuscrit trouvé à Saragosse*. — *Aventure de Thébaud de la Jacquière* stb.). Meglepetés volt, amikor a *Parades* c. drámáját Sarah-Bernhardt színháza 1959-ben műsorára tűzte. Érthető a meglepődés, hiszen a régen szétszórta megjelent Potocki-műveket egészében kevesen ismerték. Írtak már róla többben is (A. Brückner, W. Kotowicz), legújabbban Jean Fabre és E. Rostworowski. Több kötetes elbeszélés-gyűjteménye, a *Manuscrit* először franciául jelent meg, nagyrészt Péterváron és Párizsban. Később (1847) lefordították lengyelre is. Teljes kritikái kiadására pedig 1955-ben került sor Varsóban L. Kukulski gondozásában; 1958-ban R. Caillois Párizsban is kiadta. — Az író portréja mellett a tudós arcéle is határozottabbá válik. A szerző elfogadja Mi-kiewicz egyik előadásában (Collège de France, 1843) kifejtett értékelését, ahol a költő nagy megbecsüléssel nyilatkozik honfitársáról: „A szláv történészek közül a legelmélyültebb és legnagyobb kétségen kívül Jean Potocki.”

Első ízben kaptunk Krakowski könyvében teljesebb képet Jean Potocki életéről és munkásságáról. Az ismeretlenség homá-

lyából előlépő lengyel arisztokrata író a francia kritika a tehetséges francia írók közé emelte, és Méricée társaságában emlegeti. Különösen fantáziáját, téma-gazdagságát, elbeszélőkészségét és lebilincselő stílusát dicsérik. Potocki helyét Krakowski úgy jelöli ki, mint aki már átmenetet képez a régi és a modern világ között, sajátos hidat a filozófusok XVIII. századja és a romantika között.

HOPP LAJOS

John Kosa: Land of Choice: The Hungarians in Canada. Toronto, 1958. University of Toronto Press, 104.

Kanada az első világháborút követő évtizedben kezdett jelentős szerepet játszani a magyarországi kivándorlásban, akkor lett „választott föld”, midőn az Egyesült Államok szigorú törvényekkel szűkre zárta kapuit az új hazát kereső külföldiek előtt. Húsz év alatt Kanada magyar származású lakosainak száma a kétszeresére növekedett, és Kosa professzor a szociológiai felmérés módszereivel választ kíván adni a kettős kérdésre: ez a magyarság (nem számítva a második világháború utáni kivándoroltakat, kiknek javarésze ún. politikai menekült) mennyiben őrizte meg nyelvét, kultúráját, szokásait, illetve mennyiben alkalmazkodott új hazájának életformájához? Nem véletlen, hogy éppen a kérdés második részére válaszol meggyőzőbben, az asszimiláció vizsgálata során, mellyel a már külföldön született második, illetve harmadik generációnál mindenképpen számolni kell. A nemzeti jelleg megőrzésére adott válasz azonban, úgy érezzük, nem teljes, mivel elsősorban felületi jelenségek vizsgálatán alapul, mint étkezés, ruházkodás, lakás stb., melyek ugyan fontos megnyilvánulásai a nemzeti szokásoknak, nem fedik azonban a nemzeti jelleg egész tartalmát. E téren nagy segítséget nyújtott volna az anyanyelvi kultúra (sajtó, iskola, színház stb.) vizsgálata, erre a sajátos, magyar-angol keveréknyelvvvel kapcsolatos, érdekes utalások során lehetőség lett volna. Ily módon a kutatás ugyan bonyolultabbá, nehezebbé, eredményeit tekintve azonban átfogóbbá, hitelesebbé válna.

A „választott föld”, így szerény eredményeivel is hozzájárul a külföldre szakadt magyarság életének jobb megismeréséhez. A kivándorolt magyarság életének s főként irodalmának részletes feldolgozása azonban továbbra is az elkövetkező idők feladata.

K. J.

Herbert Jhering: Von Reinhardt bis Brecht.
I—III. Berlin, 1961. Aufbau-Verlag, 499.,
617., 439.

1909—1932. Ez a három kötet, másfél-ezer lapon, huszonhárom év színház- és filmtörténetét tartalmazza egy fáradhatatlan kritikus tollából, aki mint a kor tanúja kísérte végig e művészetek történetét egy olyan pontról, amely ezekben az években a színház- és a filmművészetnek egyik világközpontja volt. Jhering beszámolóinak legnagyobb része Berlinben kelt, több mint ötven éve dolgozik ott (tizennégy éves megszakkittással) páratlanul termékenyen.

A *Sinn und Form* ez évi első füzetéből sem hiányzott a Jhering beszámoló, ez a tárgyilagos, szelid hangú és kérlelhetetlen ítéletsorozat, amelynél tömörebben kritikus aligha írt. Jhering minden mondata kimond valamit, tudatos és célratoró: stílusának üres járatai nincsenek. Született kritikus, 1909-ben, mikor S. Jacobson közölte első kritikáit a „Schaubühne“-ben már éppoly tömören írt, mint ma. Sok éven át a „Berliner Börsen-Courier“ kritikusa volt, hetenként több kritikája jelent meg, s a szükségesabott hely hozzászóktatta, hogy a lényegre szorítkozzék. Néhány mondatban mindent elmondani: ehhez több ítélőerő, biztonság és tapintat szükséges, mint a hosszú (és unalmas) beszámolókhöz. S a „röviden“ mellett Jhering másik formaelve az „érdekesen“: — élményeket és élményszerűen közöl, fordultatos és pregnáns, anélkül hogy (mint híres kritikus-társa Alfred Kerr) modoros vagy fölényes volna. Jhering nem „irodalmi“, csak akkor, ha ezzel a darab vagy a film lényegére tapint, nem sorolja fel a szereplőket, hogy meg ne sértődjenek, csak ha van róluk mondani-valója is. Egyetlen dologban kérlelhetetlen: elviselésében, elveiben. A modern művészetért száll síkra ötven éve: megbecsüli az értéket régi vagy új változatában, de az igazi művésztől elvárja, hogy tovább haladjon, mint az, akitől tanult. Mikor Jhering fellép, Otto Brahm és a naturalizmus még virágzik, Max Reinhardt pályája csúcsára jutott. Jhering egy évtizede kritikus, amikor Brecht megjelenik. Azonnal fölfedezi, hamarabb bárkinél. Azonnal pártjára áll, és kitart mellette mindig és minden körülmények között. Tökéletes biztonsággal tudja már a húszas években, hogy Brecht az új, nagy ígéret a színpadon, csakúgy mint a filmen Chaplin és Eizenstein. 1926-ban számol be a *Patyomkin páncélos*-ról: az olvasó szinte látja a filmet, érzi, hogy szinte elállt a kritikus lélekzete. „Ha az

utolsó húsz év dokumentumai közül mindegyik elveszne, írja, és csak a »Patyomkin cirkulátó« tudnánk megmenteni, tanulságtévő, örökérvényű emberművet őriznének meg: mint az »*Illász*« mint a »*Nibelungenlied*«. S a film rendezője? Szinte mindegy. De Eizensteinnek hívják. Technikailag tökéleteset alkotott és kifejezett egy világszemléletet.” (II. 519.) Így írt, mielőtt a hatóságok levették volna másorról a filmet, hogy cenzurázva engedjék újra vászonra. Jhering a cenzurázott filmről is írt, megírta, mit hagytak ki belőle.

Könyve élő történelem: a kritikák mellett arcélek, portrék bukkannak föl benne — a legnagyobb ezek közül külön könyvben jelent meg: Heinrich Mann-nak a legutóbbi időkig egyetlen életrajza. Valamirevaló darabot a belváros vagy a külváros színházaiban alig adtak, amelyről Jhering ne írt volna. Színházról írt, de a költészet érdekében, a csak és főleg színpadi mester rosszul járt kritikájában. Molnár Ferencet sokszor hozza példának, kedvezőtlen értelemben, a színpadi hatásra. A *Liliom*-ról írja 1922-ben, mikor az előkelő Kurfürstendammon előadták: „Ha egy bulvár-író költői tárgyat választ, legtöbbször azt kiáltják: „Alapjában véve jobbajta ember ez!”. Molnár Ferenc megírta a külvárosi legendát, a *Liliomot*, és máris költőnek tartották, akit megakadályoztak a kibontakozásban. Pedig éppen a *Liliom* fedi fel a szalon-tárcáiról határait. Társasági vigjátékaiban Molnár olyan műfajt képvisel, amely lassan elviselhetetlen. De legalább ura a műfajnak. A *Liliom*ban egy érvényes műfaj képviselője. De nem ura. A szaloncsevegés hamis hangjai igaziak. A népszínmű igazi hangjai hamisak.” A *Liliom* óriási népszerűségének elmúltával ma érezzük csak, mennyire igaza volt Jheringnek már 1922-ben. S általában mindig igaza volt: Piscator, Jessner, Tajrov, Majerhold, Reinhardt — az expresszionista drámaírók és a klasszikusok — néma és hangos filmek —, színészek, színésznők vonulnak el ítélőszéke előtt: néhány mondat, s a kritikus a lényegre tapint.

A harmadik kötet 1932-ben végződik. A negyedik kötet új korszakkal kezdődik majd. Sajnálatos hiba, hogy a kiadás nem jelöli meg a kritikák megjelenési helyét: rossz szokás ez, amellyel a kiadás szerkesztője elvon valamit az olvasótól, főleg a kutatótól, ami nem kerülne fáradságába, ha megadná. Sajnos, magyar kiadásokban is előfordul hasonló.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Werner Hecht: Brechts Weg zum epischen Theater. Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters 1918 bis 1933. Berlin, 1962. Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft. 171.

Ez a rövid, egyszerű, nyugodt módszerességgel dokumentált könyv irodalomtörténeszeknek, színházi szakembereknek, a modern színház iránt érdeklődőknek szól, s haszonnal forgatható. A szerző (egyébként a Brecht-társulat, a Berliner Ensemble dramaturgja) szinte sértődötten tartja magát távol teóriáktól tárgya bemutatásában „Ez a munka — írja — spekulatív literátorok Brecht-tanulmányai 'ellendiarabjának' készült, ezért szándékosan mindig újra a forrásokra megy vissza.” (5.) Célja szerint így bátran megismétel olyan megállapításokat, amelyeket a Brecht-irodalomból már ismerünk, nem hivatkozik minduntalan olyan szerzőkre, akiknek megállapításait átveszi és felhasználja, de túlhalad rajtuk azáltal, hogy könyvét a forrásokkal, Brecht alig hozzáférhető nyomtatott vagy kéziratcsomagjával illusztrálja. Nem a drámákat elemzi, hanem Brecht kritikáiból, elméleti írásaiból, rádióelőadásáiból, feljegyzéseiből dokumentálja anyagát, amely így dokumentumgyűjteménynek is érdekes, noha értékelésével és takarékos fejlődésrajzával többet ad ennél. A könyv legérdekesebb és legújabb részei az első fejezetek, amelyekben Brecht ifjúkori színházkritikusi működését mutatja be teljesen ismeretlen anyagon, még az első világháború éveiből. Érdekes szempontokat olvashatunk ki a könyvből Brecht és az expresszionizmus viszonyára is, mely az érzélgős-patetikus expresszionista magatartással szemben kezdettől fogva az elutasításé. Georg Kaiser intellektuális drámaírásiának és Brecht törekvéseinek (sajnos rövid és csak érintőleges) egybevetése viszont első számbavehető kísérlet ennek a kapcsolatnak a tisztázására. Igen tanulságosak a Brecht epikus színházának előzményeivel foglalkozó lapok (51—75.): a drámaírók közül a naturalistákra, G. B. Shaw-ra és az említett G. Kaiserre utal itt a szerző, míg az epikus színpadi ábrázolásmód elődeit Karl Valentinban (a komikusban), Erwin Piscatorban, Leopold Jessnerben, Erich Engelben és a szovjet színházban jelöli meg mint olyanokban, amelyekre Brecht maga hivatkozik (bár hogy a hivatkozás azt bizonyítja-e, amit a szerző bizonyítani akar vele, az a legutóbbit illetőleg igen kevésbé meggyőző). A könyv második része szépen demonstrálja azt az ismert tényt, hogy Brecht az epikus színházat a *marxista* színháznak szánta, éppen ezért törekedett

arra, hogy egyre tökéletesítse és alkalmassá tegye a szocialista társadalom számára. A teoretizálástól való tartózkodás a könyvnek e részében azzal a hátránnyal jár, hogy nem mutat rá arra: a színház epizálása nem a „drámai hatások” elvetését jelenti, nem a színház „színházszerűségével” való szakítást (bár a „tan-drámákban” olykor fennáll ennek a lehetősége is), hanem első sorban a valóságot meghamisító vagy feledtető „illúzió-színház” megtagadását. A könyv 1933-ig halad, a „tan-drámák” korszakának végéig, Hitler uralomra jutásáig: Brecht pályája és az epikus színház fejlődése korántsem fejeződött még be ekkor. Hecht könyvének nyilván lesz folytatása is.

A könyvet Brecht 1918 és 1933 között publikált elméleti írásainak valamint a felhasznált publikálatlan írásoknak bibliográfiája egészíti ki.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Hans Kaufmann: Bertolt Brecht, Geschichtsdrama und Parabelstück. Berlin. 1962. Rütten & Loening. 301.

Ernst Schumacher és Werner Mittenzwei könyve után Hans Kaufmann a magáét számítja a harmadik marxista könyvnek, amely Brecht fejlődésének vonalát megvonja az előző kettő után most már lényegében végig. Schumacher nagy monográfiája, mint ismeretes, 1918-tól 1933-ig tárgyalja Brecht életművét, Mittenzwei 1930-tól 1938-ig: Kaufmann könyvének tulajdonképpen tárgya Brecht utolsó befejezett drámája: *A Kommün napjait* Brecht az Aufbau-Verlag tizenkét kötetes kiadása szerint is 1948/49-ben fejezte be, tehát olyan időpontban, amikor teljesen új társadalmi helyzettel találta magát szemtől-szembe Berlinben. Kaufmann azt bizonyítja, hogy Brecht drámakoncepciójának utolsó fázisa az előzményekhez képest ezért fordult új irányba.

Könyve előszavában Kaufmann a következőképpen vázolja gondolatmenetét:

„A jelenlegi munka kerülő úton tapogatózik tulajdonképpen tárgya felé. Mindenekelőtt, az első részben, Brechtnek a párizsi Kommunről írt drámája relatív önállóságot látszik igényelni. Csak a harmadik részben derül ki végül, hogy a vizsgálat összefüggéselhálozata legfőképpen arra szolgált, hogy kiindulása legyen néhány alapkérdés megtárgyalásának — ezek a második és harmadik részben következnek — Brecht dramaturgiájára vonatkozóan. *A Kommün napjait* a szerző az elemzés arkhimédészi pontjaként, a brechti dra-

maturgia megfejtett rejtvényeként kezeli. A Kommün-dramát konfliktusainak tartalma szerint tragédiának határozza meg, azután szembeállítja Brecht más drámaival, melyek közül néhányat nem lehet egzakt módon műfajilag meghatározni, és amelyeket szintén konfliktusaik jellege szempontjából vizsgál. Ezáltal a vizsgálat tárgya jelentősen kibővül: nemcsak Brecht életműve kerül bele, hanem a dráma elmélete is."

A gondolatmenet nagyon leegyszerűsített lényege tehát az, hogy Brecht a kapitalista társadalmat *tagadó* drámai után (melyeknek formája az „elidegeníthető” parabola volt) *A Kommün napjaiban történelmi* drámát ír, egy a társadalmi fejlődés szempontjából még korai forradalom történelmi *tragédiáját* írja meg, amellyel a szocialista társadalmat *igenli*, s ezért feladja az „elidegenítés” technikáját — ami tragédiában egyébként sem használható. Brecht fejlődésének útja Kaufmann szerint tehát a nem-arisztotelészi parabola-daraboktól a hagyományos típusú dráma, végül a történelmi tragédia felé vezet: *A Kommün napjai* felé vezető közbeeső állomások a *Carrar asszony fegyverei* és a *Galilei élete*.

Brechtnek sok küzdelmet és töprengést okoztak, ez köztudomású, az elveivel egyet nem értő marxista kritikuskai élete utolsó szakaszában, sőt már előbb is. Ha Kaufmann szigorúan folytatta volna Mittenzwei munkájának azt a módszerét, hogy Brechtet a nemzetközi és a német szocialista irodalom fejlődésének egészében, a viták és tendenciák kielemezésével együtt mutassa be, árnyaltabbá tette volna mondanivalóját, mely így a nagy világpolitikai áramlatok tükrében végül is Brecht életművének korrekciójához, nézeteinek és drámaelméletének revíziójához vezet. Végző elemzésben Kaufmann Brecht-re is alkalmazza azt a tételt, hogy előző irányának *megtagadása* árán jutott el a helyes útra, ami egyúttal azt a ki nem mondott felfogását is implikálja, hogy Brechtet a szocialista irodalomban folytatni csak revíziója után lehet.

Kaufmann felfogásának összefüggéshálózatára e rövid ismertetés keretében nem térhetünk ki, talán nem is szükséges. Bár a könyv nem erről szól, világosan kitűnik belőle az is, hogy a szerző szerint a „nem arisztotelészi” dramaturgiával együtt ezek szerint Brecht realizmus-felfogása sem állhat meg, s Brecht útja természetesen ennek feladása felé is vezetett.

Idézzük végül a könyv befejező sorait: „*A Kommün napjain*, Brecht elméleti tanulmányain (1948 óta) és a darabátdolgozásokon megpróbáltuk kimutatni, hogyan lépnek föl új vonások Brecht alkotó-

munkájában azáltal, hogy a költő saját szocialista alapállásából kiindulva energikusan fordul azok felé a feladatok felé, amelyeket a világban és Németországban kibontakozó új korszak állított elé. Ez feljogosít arra, hogy nemcsak valamely formális kronológia, hanem a minőségi jegyek értelmében is alkotásának új korszakáról beszéljünk. Lényegének vonásai természetesen csak vázaltszerű körvonallakkal voltak — mint megkíséreltük — fölrajzolhatók (és a ki nem nyomtatott levéltári anyag alapján még néhány vonással kiegészíthetők volnának), de néhány elkészült részben már így is láthatók lettek. A vázaltszerű körvonalak és az elkészült részek — azáltal, hogy valamely teljességre utalnak — tudatossá teszik bennünk, hogy Brecht túlságosan korán halt meg.”

Ezúttal csak magát Hans Kaufmann könyvét mutattuk be. Magára a felvetett problémára még más összefüggésben is vissza kell térnünk.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

George Williamson: A Reader's Guide to T. S. Eliot. A Poem-by-Poem Analysis. London, 1955. Thames and Hudson, 248.

A verselemzés művészete I. A. Richards munkássága nyomán a cambridge-i egyetemen született, de igazi virágait Amerikában hajította. Az angol elemzés tárgyilagos, közvetlen és azt mondhatnók, szemérmes, az amerikai viszont találékonyabb, mélyebb, lélektanilag gazdagabb.

Williamson módszere híven tükrözi az angol elemzés előnyeit-hátrányait. Kötetének bevezetésében Eliot poézisének megértésével kapcsolatos problémákkal foglalkozik, majd a költő kritikai tevékenységének és költészetének összefüggéseiről beszél, s aztán tér át a versek egyenkénti elemzésére. Módszerének főbb vonásait a *Waste Land* analízisen kívánjuk bemutatni.

A *Waste Land* — fejtegeti Williamson — a modern társadalom testi és szellemi erényedtségét ábrázolja. Szimbolikus költemény: jelképeiben középkori termékenységi mítoszok, elsősorban a Grál-legendának J. L. Weston által földolgozott változatára, a Halász király történetére és a tarokk kártya mítoszbeli szerepére támaszkodik, de bőven merít más irodalmi forrásokból: a Bibliából és Shakespeare *Viharjából* is. Hősei a „terméketlen ember” szimbólumai: a Halász király, Ferdinánd nápolyi herceg, a főnőcai hajós, Tiresias, a bibircsókos fiatalember; a kéjvágygá aljasodott szerelem jelképei: Belladonna. Sosostis, a laquearia úrnője, Lil, a Thames

lányok; és végül a termékeny szerelem, illetve az igazi szellemiség megtestesítői: a jácint lány és az Akasztott Isten. A vers drámai esekelménye Ferdinánd bolyongását mutatja be az „ország” és önmaga helyzetének fölismeréséig — de csak eddig, a megújulás útjára a hős már nem tud rálepní.

A tanulmány mindezt egy meglehetősen terjedelmes bevezető részben foglalja össze, amelynek keretében foglalkozik Eliot jegyzeteinek jelentőségével, a költemény egyik formai vonásával, a mottóval, majd ezután tér rá az egyes részek témáról témára haladó elemzésére. Ez az elemzés a költemény mondanivalóját ismerteti, amelyet azonban Williamson magyarázatokkal szakít meg. Miután módszerét leglívábban ezek a magyarázatok mutatják, álljon itt tematikai összefoglalásuk, egy-egy példával.

a) *Szimbólumok.* A *Hyacinth garden* (37. sor) Hyacinthusnak, a termékenység istenének és a szerelem áldozatának szimbóluma, tehát a témához szorosan kapcsolódó motívum.

b) *Irodalmi idézetek.* A Webster-gyászdal (74. sor) a *Vihar* gyászdalát idézi föl, amely viszont a vízbefúlt föníciai hajósr, sőt a vízbefúlás révén Opheliára — a szerelem áldozatára — is céloz.

c) *Belső összefüggések.* Williamson érdekes példaként említi, hogy a költemény II. része voltaképpen nem egyéb, mint az I. részbeli kertjelenet zárósorainak („A fény szívébe, a csendbe nézve. Oed’ und leer das Meer”), tehát a pusztaságnak illusztrációja.

d) *Életművön belüli összefüggések.* A *Waste Land* 255. sora („Önkénytelen kézzel simítja haját”) Eliot egy korábbi versének, a *Rhapsody on a Windy Night*-nak egyik sorát („Igy a gyermekkéz, önkénytelenül”) idézi és ezzel az utóbbi vers hangulatát invokálja.

e) *Különlegesen fontos sorok kiemelése.* „Manapság jó az óvatosság” (59. sor) az egész költeményen végigvonuló félelem-motívumra utal.

Williamson könyvének hiányosságai nem a módszerben, hanem annak alkalmazásában rejlenek. Ismertetése sem világosság, sem pedig perspektíva szempontjából nem közelíti meg C. Brooks vagy G. Smith ragyogó elemzését. (B. Rajan[szerk.] *T. S. Eliot. A Study of his Writings by Several Hands*, London, Dennis Dobson Ltd, 1959 és Grover Smith: *T. S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning*, Chicago, 1956. University of Chicago Press.) Ime erre is egy példa. A 70. sor magyarázata Williamsonnál: „Amikor a hős a mylaei hajókat említi, úgy azonosítja magát a

pun háború híros ütközetében részt vett föníciai hajóssal.” Ezzel szemben Brooks elemzése: „Mylae... a pun háború egyik ütközetének színhelye... A pun háború kereskedelmi jellegű összecsapás volt, és így szoros párhuzamba állíthatjuk 1914—18-cal... nyilvánvaló, hogy amikor a hős a londoni utcán megszólítja barátját, aki együtt volt vele a pun háborúban, akkor a háborúk azonosságának gondolatát fejezi ki.” A két elemzés közt lényeges különbség van. Williamson szemléletében Eliot mintegy visszavetíti hősét a múltba, ezzel szemben Brooks magyarázata szerint a költő a múltat előrehozza a jelenbe, hogy ilyen módon a ma eseményeit a történelem sodrában ábrázolja. Williamson e perspektivikus tévedései az olvasót Eliot történelemszemléletének sok fontos vonásától fosztják meg.

VÁMOSI PÁL

William York Tindall: A Reader's Guide to James Joyce. London, 1959. Thames and Hudson, IV. 304.

Ha valahol szüksége van az olvasónak vezetőre, úgy bizonyára így van ez Joyce életművéénél. Több mint húsz esztendővel az író halála után, hatalmas könyvtárra rugó anyag ismeretében a kritika sok szempontból még mindig a sötétben tapogatozik, sőt valószínű, a problémák egy része még soká megoldatlan marad. De a kutatást mégsem mondhatjuk hiábavalónak: a Joyce életmű alapvető mondanivalója, az írói módszer és e módszer miértje tisztán áll előttünk. Richard Ellmann Joyce-életrajza, S. Gilbert *Ulysses* és J. Campbell — H. M. Robinson *Finnegans Wake* tanulmányai után — hogy csupán a legjelentősebbeket említsük — az olvasó sokat „megérthet” abból, ami valóban lényeges.

Ilyen körülmények között a „vezérfonal” feladata nemigen lehet egyéb, mint ezt a „valóban lényegest” egyetlen, viszonylag kis terjedelmű kötetbe tömöríteni, az életmű egészét világos és áttekinthető elemzésre redukálni. Effajta feladatnál a legfontosabb kritikai eszköz kétségtelenül a szelekció, a teljesség iránti igény föladata, a zavaró, megoldatlan elemek lehetőségeihez mért kiküszöbölése, hogy az olvasó minél szilárdabb ismeretekre építhessen. Joyce esetében alaptalan volna az egyszerűsítéstől való félelem, hiszen még a leg-egyszerűbb elemzés is csak bonyolult lehet, arról nem is szólva, hogy a legkomplexebb sem kelhet versenyre maguknak a műveknek összetettségével.

Joyce életműve valójában önéletrajz. A korai művek és a két nagy opus között

van színvonalbeli különbség, ami azt is jelenti, hogy Joyce világképe egyre tágul, s valik az *Ulysses*ben és a *Finnegans Wake*-ben nagy szintézissé.

A *Dubliners* (1914) azt a bénult helyzetet ábrázolja, amely elől az író száműzetésben keresett menedéket. A fiatal Joyce művészi integritását és alkotóképességét félti az áporodott dublini levegőtől — az ír egyház, politika és erkölcs posványától. Menekülésének előtörténetét az *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) summarizes, ámde már ironikus élel. Mert a *Portrait* írója már tudja, hogy Stephen Dedalus gőgje, a „non serviam” végső elemzésben emberellenes, az egyébként indokolt művészi és emberi lázadas helytelen irányba fordulását jelzi. Ezért kell azután Stephennek a *Ulysses*ben hazatérnie és Bloommal találkoznia.

Az *Exiles* (1918) a gőg és az emberszeretet párharcának motívumát a *Portrait*-nál általánosabb érvénnyel — jöllehet művészileg kevésbé sikeresen — ábrázolja. A tematikai szélesedés viszont csak még kielezi, nem oldja föl a problémát: a humanitás Rowan alakjában éppoly kevésbé győzedelmeskedik, mint Stephenben.

Annál teljesebb a győzelem a *Ulysses*ben (1922). Amíg a *Portrait* Stephenje és Rowan száműzöttek, addig a *Ulysses* végén Stephen és Bloom bolyongásból hazatért vándorok. Útjuk célja: Bloom konyhája vagy Molly ágya a humanizmus, a béke, az életigenlés jelképe. Stephen, szellemi apjának, Bloomnak vezetésével dobja le gőgjét, válik emberré és válhatik majd — Molly segítségével — művésszé. Stephen dinamikus alakjával szemben Bloom statikus, hiszen ő már a regény elején is birtokában van a humanizmusnak és a művészetnek, vagyis mindannak, ami felé Stephen törekszik. Bloom tehát egy személyben Odüsszeusz és Daidalos, ember és művész. Vándorlása ezért „csak” olyan értelemben útkeresés, mint ahogy a történelmélt élő emberiség a maga tökéletesedését keresi. A mindennap küzdelmei közepette Bloomnak újból és újból erőt kell merítenie, és ennek az erőnek forrása Molly — a természet és a vitális erők szimbóluma —, akihez hazatér. Molly a válasz arra, hogy miért érdemes élnünk. Háromszoros igenlése a *Ulysses* utolsó sorában (yes I said yes I will Yes) az örökké ironikus Joyce vallomása az élet- és emberszeretetről.

A *Finnegans Wake* (1939) Molly „igen”-jére írt arabeszk. Amíg a *Ulysses* csupán egyetlen körforgás, addig a *Finnegans Wake* az örök *ricorso*. Ott Bloom, Bloomsday (1904.június 16) és Dublin — egyetlen ember, nap és város — itt az Everyman a „bűnbeeséstől” napjainkig. Finnegan

története az emberiségnek álomlátása (traumscrap!) önmagáról: a halál és újjászületés, a vereség és győzelem, az örök indulás és hazatérés.

Tindall gondolatmenete ilyen vázlatos ismertetésben világos és meggyőző, a valóságban azonban könyve elhibázott. Kritikai adottságai ugyanis — és ezt már a *Forces in Modern British Literature* olvasói is tapasztalhatták — azt mondhatnók, centrifugális jellegűek, mint a magvető szórja szerte kitérő megfigyeléseit, de a termés betakarításáig nem jut el. Ez a kötet is csupán látszólag logikus építmény: hiába a *Dubliners* elbeszéléseinek, a *Ulysses* és a *Finnegans Wake* fejezeteinek egyenkénti ismertetése, ha Tindall a cselekmény és az alkotói módszer elemzése helyett minduntalan motívumoknak és egyes szavaknak értelmét magyarázza, de az összefüggések megteremtését már a szellemi tornában kifulladásra bízta. S ez annál súlyosabb tévedés, mert Joyce-nál a motívum- és szómagyarázat szinte végeláthatatlan feladat, amelyet a kritikus csak úgy oldhat meg, hogy a leglényegesebbre szorítkozik. Tindall azonban nem ezt teszi; bár kétségtelenül sok értékes fölvilágosítást nyújt, de eközben a művek egészének megértése szempontjából jelentéktelen részletkérdések aprólékos elemzésébe bonyolódik. Amellett mintha csak különös öröme telnék abban, hogy az olvasó elé megoldatlan problémákat találjon — egyetlen kínálkozó alkalmat sem szalaszt el. A *Dubliners* ismertetésénél például nem elégszik meg azzal, hogy az egyik történetet (*The Sisters*) röviden rejtvénynek nevezze, hanem a *Dead* elemzése során azt a már-már nevetségesen hangzó kérdést is fölteszi, vajon miért éppen libát kapnak a vendégek vacsorára. Az olvasó tehát vagy a problémák zsákutcájában találja magát, vagy pedig úgy érzi, mintha kilátó helyett az egyik kulcslyuktól a másikig vezetnék. S ez pedig felettébb fúrasztó és nem nagyon gyümölcsöző kirándulás.

VÁMOSI PÁL

Köpfe des XX. Jahrhunderts (Berlin, Colloquium Verlag); Rowohlt's Monographien, Selbstzeugnisse und Bilddokumente

Két céljában és megjelenési formájában csaknem teljesen azonos arckép-sorozat füzetit mutatjuk be. Az egyik „Köpfe des XX. Jahrhunderts” összefoglaló címmel indította meg esszé-sorozatát jobbra neves, elismert szerzők tollából. A nagy kortársakról szóló sorozatban egymás mellett találhatók Le Corbusier, Paul Henri Spaak, B. Brecht, Mao-Tse-tung, Bartók, Picasso,

Kafka, Gide, Knut Hamsun, Joyce, Garcia Lorca, Thornton Wilder, hogy csupán néhány kiragadott névvel jellemezzem a sorozat sokszínűségét. A tetszetős kiállítású könyvecskéket a nyugat-berlini Colloquium Verlag adja ki.

A Rowohlt's Monographien sorozat szerényebb igényű. Csupán dokumentációs anyag közlésére szorítkozik. A nevezetes személyekről szóló eddigi csaknem száz füzetben Konfuciustól és Shakespeare-től, Szent Páltól és Arisztotelésztől kezdve helyet kapott Casanova és Chopin, Machiavelli és Proust, Lev Tolsztoj és Apollinaire, Csehov, Haydn stb. Mindkét kiadványsorozat úgy látszik reklámcélokat is szolgál, a hatalmas példányszámban (egyik-másik 30–40 000) megjelenő füzetek egy részét díjmentesen küldik szét.

A minősítéshez tanulságos alapul kínálkozik a kétféle sorozatnak egyazon alakról mintázott, kétféle portréja. Az esszé-sorozat Hemingway-ét Herman Stresau írta. A kellemes, csevegő modorban megírt 94 lapos könyvecske legjellemzőbb vonása, hogy fejtegetései tetszetősek és tehetségesek, de legkevésbé sem bizonyítottak és meggyőzőek. Csak egyetlen példa Stresau írásmódjának jellemzésére: Hemingway voltaképpen nem elmélkedő, reflexiókra hajlamos ember — állapítja meg a szerző (10.). Ezt a megállapítást mint alaptételt bővebben is kifejti; (nem arról van szó — mondja —, hogy Hemingway nem lenne képes az elmélkedésre, hiszen rendkívüli intelligenciájával — annak ellenére, hogy soha semmiféle egyetemet vagy főiskolát sem látogatott — tisztán lát sok olyasmit, ami a hivatásos gondolkodók előtt homályban marad. Ha azonban választania kellene egy filozófiai vagy esztétikai katedra és a vadász, halász életmód között, nem kétséges, melyiket választaná. Képletét még tovább is boncolgatja a szerző, hogy miért könnyebb és egyszerűbb a helyzete a prelegáló professzornak, mint a természeti elemekkel szembenálló halásznak, vadásznak (10–11.). Mindez plasztikus, érdekes és elfogadható, de szeretnénk tudni, hogy mindebből mi a filológiai hitelességű valóság, és mi az esszéíró beleélő képalkotása. Ez a kérdés azonban nyitva marad Stresau fejtegetésében, ezért tételeit mindvégig csak bizonyos fenntartással fogadhatjuk, és hiányérzetünk marad utánuk.

A másik sorozat már címében is kifejezi, hogy csupán fényképeket és idézeteket közöl. Maga a képsorozat, mely Hemingway számos fényképét tartalmazza ifjúkorától utolsó napjaiig, bemutatja családját, lakóhelyét, kedvelt tartózkodási tájait s a temetési szertartás lenyűgöző háttérű megörökítését, határozott, konkrét és maradandó

élményanyaggá válik. Ezt a vizuális hatást harmonikusan alakítja, mélyíti az író sok felidézett megjegyzése az életről, a világ különböző dolgairól s nem utolsósorban a halálról, melynek rejtélyét éppen Hemingway-vel kapcsolatban ezek az apró adalékok jobban megvilágítják bármiféle magyarázó fejtegetésnél. Az időrendi sorrendben összeállított idézeteket összekötő szöveg fogja egybe, s bibliográfiai adattár egészíti ki. Így ez a sorozat a maga pusztán adatközlő, ismeretterjesztő jellegével jobbat és többet nyújt, mint az értékelő szintézis igényével fellépő, de kissé légüres térben mozgó és szubjektivitástól legkevésbé sem mentes testvérpárja.

BENKŐ LÁSZLÓ

Milan Obst—Adolf Scherl: K dějinám české divadelní avantgardy. (A cseh színházi avantgard történetéhez.) Praha, 1962. CSAV, 322.

A cím két tanulmányt takar: M. Obst *Jindřich Honzl működése a húszas években* és A. Scherl *E. F. Burian színházi tevékenysége* (1923–1941) című munkáját.

A címből mindjárt kiderül egy alapelv: a két szerző az avantgard művészet alatt azt a sajátosan cseh és sajátosan mai fogalmat érti, amit Kv. Chvatík úgy határozott meg: „a modern művészet fejlődésének az a fázisa, melyben a *művészi újatkeresés* összekapcsolódik a *társadalmi forradalmisággal*. (Kv. Chvatík *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*. CSAV, 1962. 185. l.) Honzl és Burian az a két művész, akiknek nézetei, rendezői-dramaturgiai gyakorlata a mai szakember számára a legtöbbet jelentenek, sőt szembesítve munkásságukat a cseh polgári törekvésekkel és az avantgard jobbfelé hajló harmadik nagy egyéniségének Jiří Frejkanak működésével, világossá válik a két világháború közötti cseh színház történetének fő fejlődési vonala.

Obst nyomon követi Honzl tevékenységét a kezdettől egészen 1931-ig, Brnóból való visszatérteig. A szerző elemzi Honzl munkáját 1920–22-ig, a Dědrasbor-ral (Munkás drámai kórus). A Dědrasbor a kollektív, proletár színház felé vezető út egyik fontos állomása volt. A kórus felbomlása után, 1922–25-ig Honzl különböző kisebb jelentőségű és rövid életű kommunista színpadok, kabarék létrehozásában, megszervezésében segített. Ennél fontosabb azonban ez időben kifejített elméleti tevékenysége, melynek mintegy összegezőeként jelenik meg 1925-ben a *Roztočené jeviště* (Felforgatott színpad). Műve K. Teige és V. Nezval megnyilatkozásai mellett a poetizmus irányzatának legjelentősebb ma-

nifesztuma, és egyúttal az avantgard színház elméletének az egyik legjobban megfogalmazott műve. 1925-ben több más társával együtt megalapítják az „Osvobozené divadlo”-t (Felszabadított színház), mint a poetisták szervezetének, a „Devětsil”-nek a színházi „fiókját”. M. Obst részletesen elemzi Honzl rendezéseit, stílusát, egyéniségét az Osvobozené divadlóban, egészen 1929-ig, mikor is Honzl a brnoi „Národní Divadlo”-hoz (Nemzeti Színház) szerződött. Amit Honzl az Osvobozené divadlo kis színpadán, a meglehetősen szűk körű nézők előtt kikísérletezett, azt most a brnoi nagy színpadon próbálja — sikerrel — kamatoztatni. M. Obst tanulmánya Honzlak az „Osvobozené divadlo”-ba való 1931-es visszaérkezéssel zárul.

A. Scherl szinte ott kezdi E. F. Burian pályájának elemzését, ahol Obst Honzlét befejezi. Bár szó esik Burian korai munkásságáról is, de csak igen vázlatosan. Ezt azzal magyarázhatjuk, hogy Burian szerteágazó tehetségű ember volt: költő, regény- és novella-író, operakomponista, rendező, diszlettervező, festő. Scherl igyekszik Burianra a rendezőre, a színházrendezőre összpontosítani a figyelmét. A komolyabb elemzés 1929-től kezdődik, amikor Burian Brnóban a „Národní Divadlo” mellett működő Studio rendezője volt. Az egész könyvnek ez a fejezet a legsebezhetőbb része, ugyanis Honzl és Burian itt éles ellentétbe került egymással, s — valószínűleg a főszereplők iránti elfogultság miatt — a két szerző ellentétesen tárgyalja a brnoi korszakot. Scherl könyvének a súlypontja a D. színház megalapítására, Buriannak ottani működésére esik. A „D 34” előadásainak komoly elemzését 1938-ig, a müncheni katasztrófaig végzi a szerző, bár egy fejezet foglalkozik az 1938—41-ig terjedő időszakokkal is.

A két tanulmány úttörő jellegű vállalkozás, mind anyaggazdagsága, mind a szocialista színház kialakulásának vizsgálata tekintetében.

A szinte fényűző kiállítású kötetet orosz nyelvű tartalmi kivonat, értékes, részben még kiadatlan fényképanyag és a két „főszereplő” rendezéseinek kronológikus jegyzéke egészíti ki.

BOJTÁR ENDRE

M. Kundera: Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epiku. (A regény művészte. Vladislav Vančura útja a nagy epika felé.) Praha, 1960. Československý spisovatel, 1932.

Milan Kundera, akit eddig mint szépírórt ismertünk, új oldaláról: kritikusként mu-

tatkozik be. Vladislav Vančurának, a XX. századi cseh irodalom egyik legnagyobb alakjának művészetét próbálja elemezni úgy, hogy Vančura munkásságát a modern regény fejlődésének áramlatába ágyazza be.

VI. Vančura kommunista volt, s 1943-ban annak a művének (*Képek a cseh történelemből*) írása közben gyilkolták meg a fasiszták, amely az önálló cseh nemzeti lét hangsúlyozásával kiálló ellenállás volt a német fasizmus szemben. Vančura, az író azonban nem olyan egyértelmű, ellentmondás nélküli jelenség, mint Vančura, az ember. Munkásságának értékelése a jövő feladata, s Milan Kundera könyve után is az maradt.

A „kis” népek irodalmának mindig az volt a legnagyobb baja, hogy nyelvük, a kis nyelv börtönéből csak nagy ritkán, egy-egy mű vagy legjobb esetben egy-egy alkotó erejéig tudott kitörni. A legtrikább kivételektől eltekintve ezeket a műveket, ezeket az írókat úgy kellett szinte utólag belemagyarázni a világirodalomba. Ilyenkor kitűnt, hogy világirodalmi szintű alkotás csak az lehetett, amelyik a nemzeti irodalom csúcát jelenti. Milan Kundera szabállyá merevítette ezt a tételt: ha Vladislav Vančura munkássága a modern cseh irodalom egyik legnagyobb eredménye, akkor az írónak a világirodalom nagyjai közt is helye van. Ez Kundera *első tévedése*. A második Kundera módszeréből fakad. Kundera eleve elfogadva Vančura világirodalmi jelentőségét, azonosítja magát az író alkotói szándékával, belülről, és *csak* belülről szemléli Vančura életművét.

Kundera Hegel esztétikájának abból a tételéből indul ki, hogy nagy epikát „csak az a cselekmény fejezhet ki, amely korának és nemzeti viszonyainak totalitására beleágazik”. Ilyen epika volt Balzac epikája. De Vančura más korban élt. A kapitalizmus imperializmussá „fejlődött”, s a világ két részre szakadt az emberek tudatában: „a történeti események kronológiájára — és az egyes ember egyéni sorsára.” Az így kettészakadt és elidegenedett világban az epika lehetősége egyre csökken. A modern regény válságba jut. Kundera könyve azoknak a kísérleteknek az elemzése, amelyek segítségével Vančura ki akar szabadulni ebből a válságból.

Vančura a legváltozatosabb módon próbálta megoldani a kor által felvetett problémákat. Egy azonban minden kísérletében közös: a forma megújításának útján keresi a megújódást. Első nagyobb szabású művében, a *János, a pékben* (Pekař Jan Marhoul) a kisemberből, a kapitalizmus versenyében alulmaradt szerencsétlenből mítoszi alakot, szinte szimbólumot teremt a kényszeretű, fenséges stílus. A *Szántóföld és harcmező*

(Pole orná a válečná) lirizált, széttört kompozíciójával hökkent meg. A *Szeszélyes nyár* (Rozmarné léto) a dadaizmus formaelemeinek felhasználásával a kisszerűt nagynak ábrázolva parodizál. Az 1929-es *Rablólovagok* (Marketa Lazarová) zárja le Vančura első periódusát. Itt az író megtalálta a forma és a tartalom egységét. Ezután azonban sikertelen kísérletek következnek: ami a *Rablólovagok* középkori témájának megfelelt, az a stílus a modern kor bemutatására már nem jó. A *Menekülés Budára* (Utěk do Budína) gyengeségét ez magyarázza. Vančura 1936-ban írja meg egyik legnagyobb művét, a *Három folyót* (Tři řeky). Ez a regény is csak állomás az „objektív epika” felé. Itt már a témaválasztás jó. Vančura azonban nem ábrázolja fejlődésében főhősét. Kundera nagyon finoman elemzi e statikusság formai vetületét. A félbemaradt *Horvát-családban* (Rodina Horvátová) Vančura stílusa a flaubert-i részletleírás módszerének felhasználásával egyszerűsödik. M. Kundera Vančura újítását öt pontba foglalja össze: 1. a reneszánsz életöröm kifejezése az imperializmus pesszimizmusával szemben; 2. a patetikus stílus; a szerző egy a szereplők közül, beleszól a cselekménybe, ahogy a XVII—XVIII. század prózájában szokásos volt; 3. a modern regény pszichologizáltságával szemben hús-vér alakok szerepeltetése; 4. bővérű cselekmény; 5. a XVI. századi humanista mondatperiódus felújítása, a XX. századi modern líra nyelvével átszöve.

Vančura sokszínű, még torzóban is gazdag életművének legnagyobb része azonban — meggyőződésünk szerint — csak a cseh irodalmat gazdagíthatja. Mi ennek az oka? Igaz, hogy Vančura 1921-ben a következő sorokat írja: „Új, új, új a kommunizmus csillaga. Közös munkája új stílust alakít ki, és ezen kívül nem létezik modernség.” Az új szocialista irodalom megteremtésében mégis elsősorban csak új stílusteremtést lát. A formával való szakadatlan kísérletezés, a sajátos nyelvi eszközöknek kiérletlen keresése: ez elsősorban az ok, ami Vančurát csak a cseh irodalom számára teszi jelentőssé. Ezzel a művészi orientációval Vančura nem állt egyedül. A poétizmus elnevezésű irányzat prózája éppen benne találta meg legpregnansabb képviselőjét. Ennek az irányzatnak legkiemelkedőbb egyénisége volt Vítězslav Nezval.

M. Kundera nem veszi figyelembe Vančura művészetének ezt az alapvető, csak formára irányuló újításában rejlő gyengeségét, hiányzik belőle a kívülálló kritikus tárgyilagossága. Mintha nem látná, hogy a nagy polgári regény, a nagy realizmus szétbontása csak az egyik elágazás a modern próza történetében.

Az epika válsága a cseh epikára feltétlenül jellemző volt Vančura színrelépésekor. De nem mondható el ugyanez a világirodalom epikájáról általában. Kundera pedig éppen ezt veszi kiindulópontul. Kundera Hegelnek arra a tételére hivatkozik, mely szerint „nagy epikai alkotások csak akkor keletkezhetnek, ha az ábrázolt alakok szabadok”. Az imperializmus taposómalmában valóban nem szabadok az emberek. De a nagy szocialista realista írók alakjait éppen ez ellen a korlátozottság elleni harcban mutatták be, a *forradalmi cselekvés szabadságában*. Gorkijnál, Solohovnál, Nexónél épp ezért lehetünk tanúi nemhogy az epika hanyatlásának, hanem éppenséggel megújulásának. S olyannyira, hogy az epika még a lírába is betör. (A szocialista realista lírába!) Wolker 1922-ben írja: „A líra állapot, az epika tett.” S nem véletlen hogy szinte egyidőben születnek Wolker és József Attila balladái, Broniewski elbeszélő versei.

Vladislav Vančura életművét éppen ebben, a szocialista realizmushoz való viszonyában is vizsgálni kellene úgy, ahogy azt Radko Pytlík referátumában láttuk (*O vzniku a vývoji české a slovenské socialistické literatury*. Česká Literatura, 1962. 2. 129—209.).

BOJTÁR ENDRE

Carl Spitteler: *Aus der Werkstatt*. 1950. Artemis Verlag, 688.

Carl Spitteler (1845—1924), a Nobel-díjas svájci író művei összkiadása keretében került sor az író műhelyéből származó forgácsok, önéletrajzi érdekű részek, esszék, beszédek, cikkek összegyűjtésére és kiadására, egy vaskos kötetben, amely az összkiadás 9. köteteként jelent meg (Werner Stauffacher munkája).

Ami a kötet olvasóját a leginkább meglepí az az, hogy az az író, akit a pszichoanalitikusok kongeniálisnak tartanak, aki külön könyvet írt élete első esztendeiről, mennyire „szemérmes” élete későbbi szakaszait illetően, mennyire kevésbé avatja be az olvasót műhelye titkaiba. Sőt, egyenesen eltiltaná írók privátleveleinek a közzétételét!

Ízlésében, rokon- és ellenszenveiben Spitteler nemegyszer a svájci nyárspolgár: Heinét pl. ki nem állhatja. De amikor leküzdi a nyárspolgári korlátokat, ítéletei biztosak, egyéniek. Rendkívül éles elméjű a Nietzschevel kapcsolatos megfigyelése (385.), hogy Nietzsche azért választotta a Zarathustra „költői” formáját, mert mint filozófus nem találta meg a megfelelő kifejezési formát a maga számára.

Eléggé bátor volt ahhoz, hogy revideálja saját régebbi nézeteit. Így pl. kezdeti ellenállását feladva elismeri később a film művészi jogosságát, sőt lelkes barátja lesz a (néma) filmnek. A kötet tudományos értékét nagyban csökkenti az apparátus teljes hiánya. A legtöbb esetben sem a megírás, sem a megjelenés ideje nincs feltüntetve. Ezt a hiányt, ami joggal bántja az igényes olvasót, semmilyen kiadói szempont nem igazolhatja.

N. Gy.

Avraham Shaanan: Milon hászifrut háchádásá háivrit vóhákölalit (A modern irodalom szótára.) Tel-Aviv, 1959. Jávneh, 504.

A jelenkorra vonatkozóan a nemzeti irodalmak szótárait, lexikonjait is csak nagy munka árán lehet összeállítani. Fokozottan áll ez a jelenkorra vonatkozó *világirodalmi* összeállításokról. A biográfiai és a bibliográfiai adatok megszerzése és ellenőrzése, az arányok helyes felmérése az egyes irodalmak között és az egyes irodalmakon belül, megannyi súlyos és felelősségteljes feladat elé állítja a szerkesztőt.

Az ismertetett mű a XX. század világ-irodalmáról akar képet adni egy lexikon keretein belül. Az izraeli olvasót tartva szem előtt különös súllyal szerepelteti a héber és a jiddis nyelvű irodalmat, és ezen túlmenően azokat a nemzeti irodalmakat, amelyek a modern héber irodalmat a leg erősebben befolyásolták és befolyásolják: az orosz, a franciát, a németet és az angolt. A többi európai és Európán kívüli irodalomnak csak szűk keret jut. (Így pl. a magyar irodalomnak is; ha nem tévedünk, Lukács Györgyön kívül más magyar szerző nem is szerepel.)

Az irodalmi értékelések szempontja ez: a modern és a legmodernebb törekvések jogosságát elismeri, de igazi szimpátiája a realista, a tartalmi problémákat felvető írói törekvések mellett van. Talán ez is egyik oka annak, hogy az orosz és a szovjet irodalmat oly behatóan tárgyalja.

Irodalomtörténeti szemléletmódját inkább a francia racionalizmus és pozitívizmus, mint a német irracionális és szellemtörténet határozzák meg. A könyv adatait, életrajzi és könyvvészeti adalékait — amelyek megbízható forrásokra támaszkodnak — általában jól lehet hasznosítani. Külön értéke a könyvnek, hogy az egyes címszavak után közölt bibliográfiákban a művek esetleges héber (vagy jiddis)

kiadási adatait is közli, külön rovatokban. Az olvasó így mellesleg képet kap az adott író népszerűségéről, könyvei elterjedtségéről a szóban forgó kultúrában.

A könyv második része, amely az irodalmi iskolákat és irányzatokat tárgyalja, jóval vérszegényebb. A „Sachwörterbuch” külön műfaj, nem lehet egyszerűen a szerzői lexikon függeléke.

NÁDOR GYÖRGY

James L. Clifford: Biography as an Art. Selected Criticism 1560—1960. London. 1962. Oxford University Press, XX, 256.

Van-e létjogosultsága az életrajznak? Művészet-e vagy csupán mesterség? Hogyan változtak az életrajzírás szempontjai az irodalom története folyamán? Ezek azok a kérdések, amelyekre a szerkesztő, J. L. Clifford választ keres, először a terjedelmes bevezető tanulmányban, majd a kötet ilyen szempontból válogatott anyagával. A könyv tulajdonképpen különböző korok ismert és kevésbé ismert, nagyobb és kisebb angol tollforgatóinak a művészi életrajzzal kapcsolatos vélekedéseit tartalmazza. Az anyag csoportosítása időrendi, mert mint az előszóban a szerkesztő írja, a hasonló tartalmú, hasonló gondolatokat tartalmazó írások egymás mellé helyezése az anyag terjedelme miatt nem volt lehetséges.

A kötetnek a magyar olvasó előtt is jól ismert szerzői, Francis Bacon, Dryden, Johnson, Boswell, Coleridge, a huszadik századiak közül Virginia Woolf és André Maurois, a kötet élén álló kérdésekre pozitív választ adnak. Jóval kevesebb azoknak a száma, akik elvetik az életrajzt, mert minden jószándék ellenére csak torz képet képes festeni egy-egy nagy és jelentős egyéniségről.

A kötet tanulmányai közül érdekesekek azok, amelyek a biográfus felelősségével és feladataival foglalkoznak, valamint azok, amelyek kortársi véleményeket tartalmaznak, így elsősorban Virginia Woolf és André Maurois írásai. Az utóbbi pontokba szedve összegezi azokat a fő elveket, amelyekről szerinte az életrajzírónak semmiképp sem szabad megfélemlenie. Ilyenek: a kronológiai sorrend megtartása, a megírt élet ritmusának felfedezése, az ember és a természet viszonyának bemutatása. Az ember és a társadalom viszonyáról — mint az egész könyvben, úgy — itt sem esik szó.

S. A

BEÉRKEZETT, KÖNYVEK

1963 szeptember—november

- Horst Oppel* (szerk.): Das moderne englische Drama. E. Schmidt Verlag, Bielefeld.
- John Bayley*: The Characters of Love. Basic Books, New York.
- Proletarisch-revolutionäre Literatur 1918 bis 1933. Volk und Wissen, Berlin.
- Horst Althaus*: Georg Lukács oder Bürgerlichkeit als Vorschule einer marxistischen Ästhetik. Francke, Bern.
- L. M. Price*: Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland, 1500—1960. Francke, Bern.
- W. Emrich*: Zum Problem der literarischen Wertung. F. Steiner, Wiesbaden.
- K. Krolow*: Die Rolle des Autors im experimentellen Gedicht. F. Steiner, Wiesbaden.
- G. R. Smith*: A Classified Shakespeare Bibliography. State University Press, Pennsylvania.
- J. Wulf*: Literatur und Dichtung im Dritten Reich. S. Mohn Verlag, Gütersloh.
- J. Vidmar*: Drobní eseji. Založba Obzorja Maribor, Skladišče.
- J. Pogačnik*: Čas v besedi. Založba Obzorja Maribor, Skladišče.
- G. W. Lorenz*: Federico Garcia Lorca. Stahlberg Verlag, Karlsruhe/Baden.
- W. Kraft*: Karl Kraus. Otto Müller Verlag, Salzburg.
- Bachelard*: La poétique de l'espace. Presses Universitaires de France, Paris.
- Lucques*: Un problème de l'expression. Presses Universitaires de France, Paris.
- E. Partridge*: Usage and Abusage. British Council.
- T. L. S. 1962. British Council.
- W. F. McNeir*: Studies in English Renaissance Literature. Louisiana State University Press, Baton Rouge.
- M. Weitz*: Philosophy in Literature. Wayne State University Press, Detroit.
- D. D. Runes*: Jordan Lieder. Philosophical Library, New York.
- M. Esslin*: Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. Athenäum Verlag, Frankfurt/Main.
- D. Strothmann*: Nationalsozialistische Literaturpolitik. H. Bouvier Verlag, Bonn.
- A. Tabarant*: La vie artistique au temps de Baudelaire. Mercure de France, Paris.
- G. Mongrédien*: Les Précieux et les Précieuses. Mercure de France, Paris.
- F. Kaufmann*: Das Reich des Schönen. Kohlhammer Verlag, Stuttgart.
- M. Poète*: Une vie de cité: Paris. II. La cité de la Renaissance. III. La spiritualité de la cité Classique. Ed. Picard, Paris.
- Estetyka. Rocznik II. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- R. Eliemle*: Comparaison n'est pas raison. Ed. Gallimard, Paris.
- La littérature comparée en Europe Orientale. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- J. Rousset*: Anthologie de la poésie baroque Française. I—II. A. Colin, Paris.
- A. Bontemps*: American Negro Poetry. Hill and Wang, New York.
- C. B. Purdom*: A Guide to the Plays of Bernard Shaw. Methuen, London.
- Zur Geschichte der sozialistischen Literatur, 1918—1933. Aufbau Verlag, Berlin.
- D. Boak*: Roger Martin du Gard. Clarendon Press: Oxford University Press, London.
- B. Brecht*: Schriften zum Theater. I—II. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.
- M. Reich-Raniczki*: Deutsche Literatur in West und Ost. Piper et Co. München.

IRODALOMELMÉLETI REPERTÓRIUM

1983. I. félév.

A feldolgozott folyóiratok jegyzéke:

Be	= Belfagor (Olaszország)	NSz	= Наш современник (Szovjetunió)
BGB	= Bulletin de l'Association Guillaume Budé (Franciaország)	PL	= Pamiętnik Literacki (Lengyelország)
CF	= Cercetări Filosofice (Románia)	PI	= Пламък (Bulgária)
Contemporaneo	= Il Contemporaneo (Olaszország)	RE	= Rivista di Estetica (Olaszország)
CL	= Česká Literatura (Csehszlovákia)	RHLF	= Revue d'Histoire Littéraire de la France (Franciaország)
ČR	= Československá Rusistika (Csehszlovákia)	RL	= Русская литература (Szovjetunió)
Delo	= Delo (Jugoszlávia)	RLC	= Revue de Littérature Comparée (Franciaország)
DN	= Дружба народов (Szovjetunió)	RI.it	= Ruch Literacki (Lengyelország)
DR	= Die Deutsche Rundschau (NDK)	RSH	= Revue des Sciences Humaines (Franciaország)
DZfPh	= Deutsche Zeitschrift für Philosophie (NDK)	SL	= Slovenská Literatúra (Csehszlovákia)
GL	= Gazeta Literară (Románia)	SP	= Slovenské Pohl'ady (Csehszlovákia)
IAN	= Известия АН СССР отд. лит. и яз. (Szovjetunió)	StF	= Studia Filozoficzne (Lengyelország)
IL	= Иностранная литература (Szovjetunió)	SZ	= Септември (Bulgária)
Izraz	= Izraz (Jugoszlávia)	TLS	= The Times Literary Supplement (Anglia)
JAAC	= The Journal of Aesthetics and Art Criticism (USA)	UM	= Umjetnost riječi (Jugoszlávia)
K	= Коммунист (Szovjetunió)	VAN	= Вестник Академии Наук СССР (Szovjetunió)
KN	= Književne Novine (Jugoszlávia)	VF	= Вопросы философии (Szovjetunió)
Knj	= Književnost (Jugoszlávia)	VL	= Вопросы литературы (Szovjetunió)
KT	= Kulturní Tvorba (Csehszlovákia)	VLU	= Вестник Ленинградского Университета (Szovjetunió)
Let	= Letteratura (Olaszország)	VMU	= Вестник Московского Университета (Szovjetunió)
LG	= Литературная газета (Szovjetunió)	VR	= Viața Românească (Románia)
Litteraria	= Litteraria. Štúdie a dokumenty (Csehszlovákia)	WB	= Weimarer Beiträge (NDK)
LM	= Литературна Мисъл (Bulgária)	WZBerlin	= Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität (NDK)
MLR	= The Modern Language Review (Anglia)	WZLeipzig	= Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität (NDK)
NDFilol	= Научные доклады. Филологические науки (Szovjetunió)	ZfA	= Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik (NDK)
NDL	= Neue Deutsche Literatur (NDK)	ZfS	= Zeitschrift für Slavistik (NDK)
NK	= Nowa Kultura (Lengyelország)	Zn	= Знамя (Szovjetunió)
NM	= Новый мир (Szovjetunió)		
NRF	= Nouvelle Revue Française (Franciaország)		

SZOVJETUNIÓ

- : Великая честь служить народу! K 5. sz. 3—11. [A pártosság és a népesség elve a művészetben.]
- : Из сокровищницы марксистской эстетической мысли. (Против зарубежного модернистского искусства.) K 1. sz. 95—100.
- : К обсуждению вопроса о сущности эстетического. VF 5. sz. 137—151.
- : Коммунистическая идея. K 4. sz. 3—14. [Az ideológiai tisztaságról, az írónemzedéki hagyományokról a szovjet irodalomban.]
- : Спор продолжается — слово берет редакция. LG 27 sz. [A szerkesztőség válasza Klimenko, V. leveleire.]
- Aзбелес, С.: Реализм и древнерусская литература. RL 1. sz. 45—79. [A szerző tagadja a realista elemek létezését a régi orosz irodalomban.]

- Бельчиков, Н.: Источниковедение как научно-вспомогательная дисциплина литературоведения. VAN 2. sz. 89—96.
- Бельчиков, Н.: О размыканиях в научной работе. NDFilol 2. sz. 72—82. [A tudományos kutatómunka technikájáról.]
- Бикмухаметов, Р.: Обновление перспективы. VL 1. sz. 56—73. [A nemzeti irodalom és művészet további fejlődésének feltételei, a nemzeti irodalmak kölcsönhatásai, a kétnyelvűség jelentősége és jelentősége a szovjet irodalomban.]
- Большов, Д.: Мера правды — жизнь. LG 13 sz. [A polgári esztétika egyes tételeinek kritikája, a realista tendenciák gyengülése egyes szovjet íróknál.]
- Борев, Ю.: Модернизм, человек, разум. VL 3. sz. 64—78.
- Бушмин, А.: О литературоведческих исследованиях

niaх. RL 1. sz. 3—20. [A szovjet irodalomtudomány helyzete, a marxista irodalomtörténetírás módszertana.]

Вишняков, Б.: Социалистический реализм — знамя художественного процесса. VF 5. sz. 14—31.

Гачев, Г.: В ускоренном движении литературы. VL 3. sz. 78—94. [Az egyes szovjet irodalmak fejlődésének törvényszerűségeiről.]

Гей, Н.: Метод, рожденный эпохой. VL 5. sz. 69—93. [A szocialista realista módszerről.]

Глазголев, Н.: Заметки о партийности литературы социалистического реализма. VMU 2. sz. 3—8.

Дубровин, А.: Красота революционного искусства. (К вопросу о партийности в художественном творчестве.) VL 5. sz. 17—47.

Егоров, А.: Строительство коммунизма и вопросы марксистско-ленинской эстетики. VF 4. sz. 16—34.

Зарецкий, В.: Образ как информация. VL 2. sz. 71—92.

Иванов, В.: Объективное и субъективное в художественном творчестве. Zn 4. sz. 210—220.

Иванов, В.: Социалистический реализм. (К разработке понятия метода в советской эстетике.) Zn 1. sz. 187—202.

Иогансон, Б.: Раздумья художника. K 3. sz. 76—85. [A szovjet szocialista művészetéről.]

Кедрина, З.: Главное — человек. Статья первая. DN 3. sz. 243—262. [Az ember és a társadalom viszonya a nyugati és a szovjet művészetben.]

Клименко, В.: Сложность мира и поэзия. LG 25. sz. [„mai gondolkodás” mint az újítás alapja, a korszerű költői nyelv és az olvasó intellektuális színvonalának összefüggése.]

Кожин, В.: Реализм и действительность в современной литературе. IL 5. sz. 184—193. [A cselekmény problémái a XX. század prózájában.]

Куницын, Г.: Боевая ленинская партийность. LG 48. sz. [Az írói szabadságról.]

Курочкин, П.: Моральный кодекс в популярной литературе. K 4. sz. 119—122.

Ленюль, Г.: Сила словесного искусства. NSz 1. sz. 198—216. [A költői nyelv specifikumáról.]

Лесневский, С.: Вечные истины и азбука открытий. LG 15. sz. [A szocialista realizmus tradíciójáról és az újításról.]

Мейлах, Б.: Жизнь — познание — искусство. LG 49. sz. [A művészet és a tudomány dialektikus egységéről, a világ képi ábrázolásának ismeretelméleti alapjairól, a művészet és a tudomány közös céljairól.]

Михайлов, А.: Живое искусство и схемы. LG 46. sz. [Vitacikk a szovjet esztétikáról — a stílusról, az absztrakt és formalista művészetéről.]

Сарнов, Б.: О «современном мышлении» в поэзии. LG 26. sz. [Hozzászólás Klimentko, V. cikkéhez.]

Семенова, Г.: Проблема идейности и художественности в эстетике Г. В. Плеханова. VLU 8. sz. 66—74.

Сквозняков, В.: Добролюбов и проблема художественности IAN 1. sz. 31—41.

Сучков, Б.: Современность и реализм. Zn 5. sz. 171—189, 6. sz. 175—189.

Тимофеев, Л.: Сорок лет спустя... (Число и чувство меры в изучении поэтики.) VL 4. sz. 62—81. [A költői nyelv matematikai vizsgálatának túlzásai ellen.]

Тураев, С.: Всесильно, потому что верно. NM 6. sz. 224—230. [Marx és Engels esztétikai nézeteiről.]

Федин, К.: К соратникам по литературе. LG 38. sz. [Megnyitóbeszéd a Szovjet Írók Szövetségének IV. plénumán a művészet és a politika viszonyáról, a művészet mai céljairól, a forma jelentőségéről.]

Фохт, У.: «Отражение», «изображение», «выражение» как термины литературоведения. IAN 3. sz. 228—234. [A szovjet irodalomelmélet terminológiai problémái.]

Чаковский, А.: О «формотворчестве», «потоке жизни» и позиции художника. LG 62. sz. [Az irodalmi formáról.]

AMERIKAI EGYESÜLT ÁLLAMOK ÉS ANGLIA

The Breadth of Criticism. TLS LXII. (júl. 26.) 559. [Az angol kritikáról és irodalomtörténetről.]

The Critical Moment. TLS LXII. (júl. 26.) 535—36. [A számban közölt írók összefoglalása és méltatása.]

Ames, van M.: The New in The Novel. JAAC XXI. 243—250. [Az „új realizmus” kérdéseiről.]

ARNHEIM, R.: Melancholy Unshaped. JAAC XI. 291—297. [A filmművészet esztétikai és filozófiai problémáiról.]

BUGG, E. G.: A Criticism of Leibniz's Theory of Consonance. JAAC XXI. 467—472.

COR, L. W.: Reading a Play. JAAC XXI. 321—325. [A színmű olvasása mint „belső előadás”. A színmű sajátossága: elmondásra íródott, párbeszédei, szereplői csak összefüggéseikben, előzményeikben érthetők.]

FINGESTEN, P.: The Six-Fold Law of Symbolism. JAAC XXI. 387—397. [A szimbólumok kialakulása, jelentése, a szimbolizmus törvénye, mint a szimbólumok hat fokozatának hierarchiája.]

FITZ, J.: The Problem of the Unconscious in the Creative Process as Treated by Soviet Aesthetics. JAAC XXI. 399—406. [Annak bírálata, hogy a szovjet esztétika elveti a tudatalatti szerepét a művészi alkotásban. Úgy véli a szerző, hogy Lukács is részben ezért állt szemben a szovjet esztétikával.]

HOGGART, R.: Why I Value Literature. TLS LXII. (júl. 26.) 541—42. [Az irodalom fő feladata az emberi tapasztalat feltárása.]

HUGH, G.: The Function of the Imagination. TLS LXII (júl. 26.) 577—78. [Kétfajta kritika van: egy a szakértők, egy a közönség számára. Az előbbi a múlttal, az utóbbi a jellel foglalkozik. A kritika fő feladata

olyan folyamatosság megteremtése vagy megőrzése, hogy szilárd alapokra építhessünk a jelenben, és nézhessünk a jövő elé.]

HYDE, I.: The Tragic Flaw: Is it a Tragic Error? MLR LVIII. 321—325. [Az arisztotelészi „hamartia” értelmezése a drámaelméletben.]

JONES, W. P.: John Aikin on the Use of Natural History in Poetry. JAAC XXI. 439—443. [Aikin elmélete a természet filozófikus szemléletének hatásáról a költészetben.]

KNIGHTS, L. C.: In Search of Fundamental Values. TLS LXII (júl. 26.) 569. [Az irodalom értéke a képzelet növelésében és erősítésében rejlik. Közvetíti az olvasónak a belső ismeretlen mélységet és a kevésbé ismert külső világot, megismerteti vele az életet azáltal, hogy részesevé válik az alkotási folyamatnak.]

LEAVIS, F. R.: Research in English. TLS LXII. (júl. 26.) 558. [Az irodalmi kutatás helyzetéről és jelentőségéről.]

LEVIN, H.: Leech-Gathering. TLS LXII. (júl. 26.) 565. [A kritika fő feladata az irodalom és élet kapcsolatainak feltárása, amelyhez az irodalmat kell kiinduláspontul választani. További feladat a múlt és jelen viszonyának bemutatása és az összehasonlító tanulmányozás.]

LUCHTING, W. A.: „Hiroshima, Mon Amour”, Time, and Proust. JAAC XXI. 299—314. [A külső és belső idő, a valóságos és pszichológiai idő kérdéseiről a film alapján.]

MORAVSKI, S.: The Problem of Value and Criteria in Taine's Aesthetics. JAAC XXI. 407—421. [Taine *Philosophie de l'art* c. művének elemzése.]

MUNRO, T.: The Psychology of Art: Past, Present,

- Future. JAAC XXI. 263—282. [A művészet pszichológiájának történeti fejlődése, jelen irányai és lehetőségei a jövőben.]
- NEVO, R.: Toward a Theory of Comedy. JAAC XXI. 327—332. [A komikum elve a görögöknél. A vígjáték mechanikus felosztásának gyakorlata ellen. Szatíra és komédia.]
- OYARZUN, L.: Some Aspects of Latin American Poetry. JAAC XXI. 433—437. [A faji és társadalmi elkülönülésből fakadó költői egyedüllet érzése, mint a költészet egyik fő ihletője.]
- ROBSON, W. W.: Are Purely Literary Values Enough? TLS LXII (júl. 26.) 552—54. [Az irodalom morális megítéléséről, az írói ösztönös követelményeiről.]
- STEINER, G.: Humane Literacy. TLS LXII (júl. 26.) 539—40. [A kritika három fő feladata: a múltból jelenhez szóló művek kiválasztása, az irodalom összefüggéseinek feltárása; a kortárs irodalom értékelése.]
- VEDA, M.: Bashō and the Poetics of „Haiku”. JAAC XXI. 423—431. [Matsuo Bashō (1684—1694) elméletéről, aki e műfaj megteremtője volt.]
- WAIN, J.: Notes on Imagination and Judgment. TLS LXII (júl. 26.) 561. [Az irodalom fő feladata az igazság feltárása. Az író szeresse az emberiséget, s annak érdekében alkosson.]
- WELLES, R.: Some Principles of Criticism. TLS LXII. (júl. 26.) 549. [Az irodalomelmélet és történet egységéről, az irodalmak összehasonlító vizsgálatának szükségességéről.]
- WITTE, W.: The Mind's Construction: Characters at Cross Purposes. MLR LVIII. 326—334. [A főcértekekről az irodalomban.]
- ZIMMERMAN, R. L.: Kant: The Aesthetic Judgement. JAAC XXI 333—344. [Kant esztétikája a priori elemeinek értelmezéséről.]

BULGÁRIA

- Василев, Вл.: За композицията на лирическото стихотворение, но не само за това. (A lírai költemény szerkezetéről, de nem csupán erről. Pl. 3. sz. 112—121. [A szerkezet tartalmi és formai követelményeiről.]
- Данчев, П.: Критически талант и критически принципи. (Kritikai tehetség és kritikai elvek.) SZ 5. sz. 221—242. [A legújabb bolgár kritikusnemek legfőbb hibája: a túlzó szubjektívizmus, az objektív tudományos elvek és koncepció lebecsülése.]
- Добрев, Ч.: Граждански патос и съвременност. (Hazafüüi pátoz és korszerűség.) SZ 6. sz. 139—150. [A hazafüüi pátoz létjogosultsága a mai költészetben.]
- Добрев, Ч.: За няком страни на стила. (A stílus néhány sajátosságáról.) LM 2. sz. 74—94. [A stílus kutatás mai problémái és helyzete a szocialista országok irodalomtudományában.]
- Елефтеров, Ст.: Лигературна история и съвременност. (Irodalomtörténet és korszerűség.) LM 2. sz. 49—73. [Az irodalomtörténetírás mai feladatairól.]
- Живков, Т.: Коммунистическата идеяност — висш принцип на нашата литература и искусство. (A kommunista eszmiség irodalmunk és művészetünk fő elve.) SZ 5. sz. 3—34. [Beszéd a BKP Központi Bizottsága és a kulturális dolgozók találkozóján, 1963. április 5.]
- Зарев, П.: Художествен метод и съвременни творчески търсения. (Művészi módszer és a mai alkotói törekvések. LM 2. sz. 3—24. [Az alkotói módszer mint az alkotó módosító viszonya a valósághoz, a szocialista realizmus viszonya más alkotói módszerekhez, a szocialista realizmus gazdagításának lehetőségei.]
- Каранфилов, Е.: По повод. (Visszhang.) Pl 3. sz. 122—124. [A szabadvers és a kötött versformák antidiálekikus szembeállítását ellen.]
- Каролев, Ст.: Бележки за поетическата оригиналност. Pl. 4. sz. 94—115. [A költői eredetiség feltételei, a költő és népe, a költő és kora viszonyáról.]

CSEHSZLOVÁKIA

- ČEPAN, O.: K otázké literárných vzťahov a vplyvov. (Az irodalmi kapcsolatok és hatások kérdéséhez.) SL 334—341. [Az egyedi, a különös és az általános dialektikájának alkalmazása az összehasonlító kutatásokban.]
- DEDINSKÝ, M. M.: Poznámky k historii, vzniku a vývinu slovenskej literárnej avantgardy. [Megjegyzések a szlovák irodalmi avantgarde történetéhez, keletkezéséhez és fejlődéséhez.] SP 3. sz. 28—40.
- DRUG, Št.: Slovo do diskusie o avantgarde. (Egy szó az avantgarde-ről folyó vitához.) SP 4. sz. 43—49.
- DRUG, Št.: O niektorých otázkach proletárskej poézie na Slovensku. (A szlovákiai proletárköltészet néhány kérdéséről.) SL 2. sz. 200—212.
- DZUBÁKOVÁ, M.: Preromantizmus a ľudová poézia. (Preromantizmus és népköltészet.) Litteraria 6. k. 94—131.
- EIS, Z.: Teorie překládu jako literárněvědný problém. (A fordításelmélet mint irodalomtudományi kérdés.) SL 342—350.
- GREBENÍČKOVÁ, R.: Moderní román a krize epikna. (A modern regény és az epika válsága.) KT 6. sz.
- GRYGAR, M.: Obecnost a konkrétnost teórie literatury. (Az irodalomelmélet általános és konkrét jellege.) ČL 97—110.
- JERÁBEK, D.: Další svazek Dějin české literatury. (A Cseh irodalom történetének újabb kötete.) ČL 154—158. [A ČSTU kiadásában megjelenő irodalomtörténet III. kötetéről.]
- KOŽINOV, V.: Současný stav teorie umělecké řeči. (A költői nyelv elméletének jelenlegi állása.) ČL 261—281.
- KRAUS, C.: O zrovnitelských uměleckých díla. (A műalkotás érthetőségéről.) KT 12. sz.
- LEVÝ, J.: Teorie informace a literární proces. (Információelmélet és irodalmi folyamat.) ČL 281—308.
- NEZKUSIL, VL.: Aktuální otázky teorie dětské literatury. (Az ifjúsági irodalom elméletének aktuális kérdései.) ČL 170—171.
- Poznat a pochopit básnika. (Ismerjük meg és értsük meg a költőt!) KT 23. sz. [E. Fischer, I. Sviták, P. Garaudy R. Karst, E. Goldstücker felszólalása a prágai Kafka-konferencián.]
- SLÁDKOVÁ, E.: O člověku, umění a především o teorii odrazu. (Az emberről, a művészetéről és mindenekelőtt a tükrözelméletéről.) KT 25. sz.
- SUS, O.: O nezbytnosti estetického systému. (Az esztétikai rendszer szükségességéről.) ČL 42—59. [A cseh esztétika hagyományairól és jövőjéről.]
- SUS, O.: O syntetickou koncepci dějin české marxistické estetiky. (A cseh marxista esztétika történetének szintetikus koncepciójáról.) ČL 205—223. [Chvatík, Kv.: Bedřich Václavak a vývoj marxistické estetiky (P. 1962, 394 p.) c. művéről.]
- ŠTEVČEK, J.: Problémy literárního portrétu. (Az irodalmi portré kérdései.) SL 376—379.
- VODIČKA, F.: K dnešnímu stavu teorie realismu. (A realizmus elméletének jelenlegi állásához.) ČL 200—205.
- Fischer, O.: Problémy francouzského kritického realismu (P. 1961) c. könyvéről.]

Az irodalmak összehasonlító tanulmányozásának perspektívái

- DOLANSKÝ, J.: K srovnávací typologii básnických obrazů. (A költői képek tipológiai összehasonlításának kérdéséhez.) ČR 27—32.
- HERMANOVÁ, E.: K některým otázkám srovnávacího studia v literární historii. (Az irodalomtörténeti

- összehasonlító tanulmányok néhány kérdéséhez.)
 ČR 23—27.
- HORÁLEK, K.: Teorie překlada jako součást srovnávací vědy literární. (A fordításelmélet mint az összehasonlító irodalomtudomány szerves része.) ČR III. 32—34.
- KOLLAR, J.: Srovnávací studium v současně literární vědě. (Az összehasonlító tanulmányozás a mai irodalomtudományban.) ČR 21—23.
- PAROLEK, R.: K dnešním úkolům srovnávací literární vědy. (Az összehasonlító irodalomtudomány mai feladataihoz.) ČR 20—21.
- WOLLMAN, SL.: Srovnávací studium Slovenských literatur a súčasnosť. (A szláv irodalmak összehasonlító tanulmányozása és a jelenkor.) ČR 18—20.
- Irodalomtudomány és irodalomkritika.* (A smolenicei konferencia, nov. 13—14.)

- KARFÍK, VL.: O čem zdiskutovalo ve smolenicích. (Miró vitakoztak Smolenicében?) ČL 91—94. [A vita ismertetése.]
- MATUŠKA, AL.: Slovo o literárnej vede a kritike. (Pár szó az irodalomtudományról és a kritikáról.) SP 1. sz. 14—16. [Bevezető előadás.]
- PESAT, ZD.: Ke vzťahum medzi literární vedou a kritikou. (Az irodalomtudomány és a kritika kapcsolatának kérdéséhez.) ČL 1—13. [Referátum.]
- ČEPAN, O.: Vztah kritiky, eseistiky a literárnej vedy. (A kritika, az esszé és az irodalomtudomány kapcsolata.) SP 1. sz. 21—25. [Felszólalás.]
- ŠTEVČEK, P.: K metóde literárnej kritiky. (Az irodalmi kritika módszeréhez.) SP 1. sz. 16—20. [Felszólalás.]
- VODIČKA, F.: Literárni věda a kritika jako „dynamická estetika“. (Az irodalomtudomány és a kritika mint „dinamikus esztétika“) ČL 136—138. [Felszólalás.]

FRANCIAORSZÁG

- BLANCHOT, M.: La pensée et sa forme. NRF 123. 492—496, 124. 684—688. [A kontinuitás és a diszkontinuitás ellentétéről és egységről a filozófiában: hogyan nyilvánul meg ez a kettősség a nyelvben, a beszédben.]
- DENAT, A.: Note sur une poétique comparée. RLC 1. 89—91. [Az összehasonlító irodalomtörténet mellett szükség van egy összehasonlító poétika létrehozására is a költészet és versfordítás egyetemessége, a filozófia és költészet összefüggése alapján.]
- LETHEVE, J.: Le thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIX^e siècle. RHLF 1. 46—61.

- [A dekadencia mint a XIX. sz. végi francia irodalom jellemzője.]
- MOULOD, N.: Forme, sens et dialectique dans l'esthétique de Hegel. RE 1. 33—43.
- VICAIRE, P.: Les Grecs et le mystère de l'inspiration poétique. BGB 1. 68—85. [A klasszikus görög költők valláskultuszukkal egyetelmű ihlete.]
- ZUBER, R.: La création littéraire au dix-septième siècle: l'avis des théoriciens de la traduction. RSH 277—294. [A prózai művek fordítási elméletei a XVII. században.]

JUGOSZLÁVIA

- BERTOLINO, N.: O kritici prevoda poezije. (A versfordítás kritikáról.) Knj. 36. k. 184—189. [A jugoszláv műfordítás mai helyzetéről, a speciális fordítás-kritika hiányáról és feladatairól.]
- DAMJANOVIĆ, M.: Umetnički simboli i simbol u umetnosti. (A művészi szimbólumok és a szimbólum a művészetben.) Izraz 13. k. 11—13.
- DAMJANOVIĆ, M.: Estetika-nauka ili filozofija. (Az esztétika tudomány vagy filozófia?) KN 197. sz. [Az esztétika fogalmának történeti alakulása.]
- FOHT, I.: Domašaj opće nauke o umjetnosti. (Az általános művészettudomány határai.) Izraz 13. k. 384—391. [Dessoir koncepciójának bírálata.]
- GLUŠČEVIĆ, Z.: Složenost sociološkog metoda. (A szociológiai módszer bonyolultsága.) KN 198. sz. [Az irodalomkritika módszere a szocializmus építésének időszakában.]
- GRČEVIĆ, F.: Estetička i stiliska kritika. (Esztétikai és stíluskritika.) UR 61—69. [Az esztétikai kritika a jugoszláv irodalomtudományban: Lj. Nedić és B. Popović.]
- IGNJATOVIĆ, DR. S.: Za kritiku revolucionarnih probo-razaja. (A forradalmi átalakulás kritikájért.) KN 199. sz. [A marxista kritika mai feladatairól.]
- KNOPFMACHER, R.: Književni rod — osnova determinanta književne strukture? (Az irodalmi műfaj határozza meg elsősorban az irodalmi struktúrát?) UR 79—84. [Hamburger, K.: Die Logik der Dichtung c. könyve kapcsán az irodalmi fikcióról.]
- LEOVAC, SL.: Prisustvo poezije. (A költészet jelenléte.) Delo 462—472. [A költészet forrása és létjogosultsága a technika korában.]
- LUKIĆ, SV.: Esejizam dao glavna novina savremene proze. (Az esszéizmus mint a mai próza fő újdonsága.) Izraz 13. k. 189—202. [Az intellektuális, esszéisztikus széppróza elméleti alapjai.]

- MAYER, H.: Problemi proučavanja romantizma. (A romantikakutatás problémái.) UR 5—30. [A német irodalomtörténetírás romantika-szemléletének történeti alakulása, a német romantika marxista megítélése.]
- MILANOVIĆ, BR.: O književnim pogledima srpskih realista. (A szerb realisták irodalmi nézetei.) Izraz 13. k. 392—403. [A szerb realizmus elméletét nem Sv. Marković nézeteiből kell levezetni, hanem a realista írók elméleti vonatkozású nézeteiből.]
- PAVIĆ, M.: Predgovor nenapisanoj istoriji književnosti. (Előszó egy meg nem írt irodalomtörténethez.) Knj 36. k. 97—113. [A szerb irodalomtörténetírásról és a szerb irodalom XVIII. és XIX. századi történetéről.]
- ŠICEL, M.: Pejzaž u funkciji kategorije vremena. (A tájkép mint időkategória.) UR 71—78. [A természet-ábrázolás mint az idő irodalmi érzékeltetésének eszköze.]
- SLAMNIG, I.: O komparativnom proučavanju narodne poezije. (A népköltészet összehasonlító tanulmányozásáról.) UR 57—60. [Az összehasonlító folklorisztika elvi kérdéseiről.]
- SUVIN, D.: Naučna fantastika i utopizma. (Tudományos fantaszitkum és utópizmus.) UR 113—135. [A tudományos-fantaszitkum műfaj elvi kérdései, irodalmának válogatott bibliográfiájával.]
- VIDMAR, J.: Gorki i neki problemi realizma. (Gorkij és a realizmus néhány problémája.) Izraz 13. k. 113—124. [Gorkij — a szerző szerint — maga nem követte a szocialista realizmusról vallott nézeteit, viszont megalapozta velük a „konformista” irodalmat.]
- ZMEGAC, V.: Brecht o realizmu. (Brecht a realizmusról.) UR 47—55. [Brecht és Lukács vitája 1938-ban.]

- DŁUSKA, M.: Między prozą a wierszem. (Próza és vers között.) PL 2. sz. 457—468. [Tudományos, társalgási, irodalmi nyelv: próza—ritmikus próza—vers.]
- GÓRSKI, K.: Onomastyka w literaturze polskiej XIX. i XX. wieku. (Onomasztika a XIX. és XX. századi lengyel irodalomban.) PL 2. sz. 402—416. [A tulajdonnevek irodalmi felhasználásának problémái.]
- JAKOBSON, R.: „Przeszłość” Cypriana Norwida. (C. Norwid: Przeszłość.) PL 2. sz. 449—456. [Norwid verseinek strukturalista elemzése.]
- JASIŃSKA, M.: Autentyzm i „literackość”, a wiedza powieściowego narratora. (Hitelesség és „irodalmiság”, s a regény narrátorának tudása.) PL 1. sz. 1—24. [A lengyel regény kezdetei.]
- KMIŁA, J.: O wartości poznawczej dzieła literackiego. (Az irodalmi alkotás megismerési értéke.) StP 1. sz. 87—111.
- PROKOP, J.: O interpretacjach dzieł literackich. (Az irodalmi művek interpretációjáról.) RLit 1—5. [Az interpretáció lényege, mai módszerei.]
- PSZCZOK OWSKA, L.: Z zagadnień składni w utworze wierszowanym. (A mondatnak kérdései a verses műben.) PL 2. sz. 479—490. [A lengyel nyelvé és tízenhárom szótagos vessorok mondatának történeti vizsgálata.]
- STAWIŃSKI, J.: Postfreudyzm i literatura. (Postfreudizmus és irodalom.) NK 19. sz. [A nyugati, elsősorban az amerikai irodalomban.]
- ŚPIEWAK, J.: Kto ma organizować wyobraźnię poetów? (Ki szervezze a költők képzeletét?) NK 17. sz. [A költők irodalomelméleti tevékenységéről.]
- WILHELM, J.: Jasnosc kryteriów. (A kritériumok világossága.) NK 18. sz. [A magas színvonalú szocialista irodalom kialakulásának feltételei és akadályai a mai lengyel irodalomban.]
- ŻMIGRODZA, M.: Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku. (A narrátor problémája a XIX. és XX. századi regényelméletben.) PL 2. sz. 417—447.

Az 1918—1938. évek lengyel irodalmának problémái

- Miedzy Arkadia i wojna. (Árkádia és a háború között.) NK 11. sz. [Szerkesztőégi vita a két világháború közötti lengyel költészetről.]
- MATUSZEWSKI, R.: Dwudziestolecie na „tak” czy na „nie”. („Igen” vagy „nem” a válasz a „húsz év” költészetéről.) NK 21. sz.
- ŚPIEWAK, J.: Mity „dwudziestolecia”. (A „húsz éve” mítoszai.) NK 12. sz.

NÉMET DEMOKRATIKUS KÖZTÁRSASÁG

- Zur Fragen der Romantikforschung. WZLeipzig XII. 493—528. [Az egyetem Német Irodalomtörténeti Intézetében lefolytatott tudományos konferencia referátumainak és vitafelvetéseinek tézisszerű összefoglalása.]
- ABENDROTH, W.: Von der politisierten Kunst zur Kunstpolitik. DR LXXXIX., 62—66.
- BEITZ, W.: Die menschenbildnerische Kraft der Sowjetliteratur. ZfS VIII. 743—755. [A nemzeti irodalmak internacionalista hatásáról és feltételeiről. A pozitív hős szerepéről. A szovjet irodalom szerepe és hatása a német nép számára, témájában, ábrázolásmódjában és hőseiben, 1945 után.]
- GEERDTS, H. J.: Gedanken zur Diskussion über die sozialistische Nationalliteratur nach 1945. WB 100—122. [A szocialista nemzeti irodalom fejlődésének, periodizálásának kérdéseiről.]
- GÖRLICH, G.: Das zentrale Thema. Zur Diskussion über das sozialistische Menschenbild in unserer Dramatik. NDL XI. 1. sz. 118—125. [Peter Hacks színművéről, és ezzel kapcsolatban a munkásszótály színpadi ábrázolásának kérdéseiről.]
- HAMMER, K.—POSCHMANN, H.—SCHNUCHEL, H.: Fragen der Romantikforschung. (Zur Arbeitstagung in Leipzig vom 2. bis 4. Juli 1962.) WB 173—182. [A konferencia referátumainak értékelő összefoglalása.]
- JOHN, E.: Ästhetik und sozialistische Praxis, DZfPh XI. 80—93. [A tudósok, tudományos kutatók és kulturális dolgozók együttműködésének szükségességéről az esztétikai kutatások termékenyítő tétele érdekében; a valóság tudatos tükrözésének esztétikai kérdéseiről.]
- JOHN, E.: Einige Bemerkungen zu G. A. Bürgers „Lehrbuch der Ästhetik”. WB 42—57. [Bürger művészetelméleti gondolatainak értékelése.]
- JOHO, W.: Das hohe Ziel der gebildeten Nation und die Steine auf dem Weg der Literatur. NDL XI. 1. sz. 7—18. [Hogyan felelt meg a német irodalom a vele szemben támasztott követelményeknek, s mik a további feladatok.]
- JOHO, W.: Wohin der Weg führt... Die Literatur auf dem VI. Parteitag. NDL XI. 3. sz. 3—10. [Az irodalmi és művészeti problémák csak akkor oldódnak meg, ha az írók és művészek alkotásaikban minél közelebb kerülnek a néphez, hatásuk is akkor növekszik, ha igazat írnak, őszintén, előremutató művészi ábrázolással.]
- KEISCH, H.: Die Sorgen der Macht und das Morgen der Macht. NDL XI. 1. sz. 126—140. [Peter Hacks színművéről, s ennek kapcsán a szocialista emberrel való ábrázolásának problémáiról a német drámaírásban.]
- KOCH, H.: Kritik und Literatur. NDL XI. 1. sz. 100—117, 2. sz. 107—122. [Az irodalom és a pártos, esztétikailag igényes kritika viszonya, kölcsönhatása és jelentősége a további fejlődés szempontjából.]
- KRENZLIN, N.: Bemerkungen zu Hans Kochs Buch „Marxismus und Ästhetik”. WB 123—140.
- LUDWIG, N.: Der Prozess der Vereinigung in der Literatur des kritischen Realismus und seine Überwindung in der Literatur des sozialistischen Realismus. ZfS VIII. 631—646. [A krízis, az elidegenedés, a magányosság jelenségei a modern nyugati irodalomban. I. Tolsztoj regényeinek jelentősége. A kritikai realisták, I. Tolsztoj, Th. Mann, Dreiser, Galsworthy, stb., harcos, humanista magatartása a társadalom hanyatlási folyamatának tükrözésében, az említett jelenségek ábrázolásában. Gorkij, Solohov s mások műveiben [már a koraiakban is] az új emberi kapcsolatok szükségszerűen legyőzik ezeket a jelenségeket.]
- MIERAT, F.: Zum Problem der deutschen Übersetzung sowjetischer Lyrik. ZfS VIII. 755—765. [A lírai fordítás sajátos nehézségeiről, műfordítókról és sikeres műfordításokról.]
- SCHLÖSSER, A.: Eine Geschichte und Kritik neuer Interpretationsmethoden. ZfA XI. 67—72. [A „new criticism”-ről, R. Weimann, a „New Criticism és a polgári irodalomtudomány” c. könyve kapcsán.]
- SIMONS, E.: Die Bedeutung des „Grundrisses” der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung für die Literaturgeschichtsschreibung. WB 1—26. [A német nemzeti irodalomtörténet új koncepciójának feladatai.]
- THOMSON, G.: Marxism and Textual Criticism. WZBerlin XII. 43—52. [A szövegkritika a tudománynak nem tisztán technikai ága, s nem mentes az ideológiai hatásoktól. A szövegkritika feladatait a következőkben jelöli meg: szövegkritika (tévedések korrigálása), nyelvtörténeti kritika (nyelvtörténet), irodalmi kritika, hagyományos eszmék története.]
- VÁCLAVEK, L.: Diskussion über marxistische Literaturkritik in der CSSR. WB 182—186. [Az 1962. májusában tartott konferencia referátumainak ismertetése.]
- WAGENHEIM, VON L.: Bewältigung der Wirklichkeit. NDL XI. 4. sz. 70—82. [A VI. Pártkongresszuson elhangzottak jelentősége az írók szempontjából.]
- WARM, G.: Zur Entstehung, Entwicklung und zum Wesen der Romanepopee des sozialistischen Realismus. ZfS VIII. 594—606. [A marxista és polgári írók, tudósok kettős vélekedése a regény alakulásáról az utóbbi tíz évben. A szocialista realista regény fejlődése a Szovjetunióban.]

- BIANCHI, R.: Aspetti dell'estetica del primo Pound. RE 1. 88—108. [A fiatal Ezra Pound és az imagista költők esztétikája a század második évtizedében.]
- DAVID, M.: Critica psicoanalitica della letteratura italiana dal Settecento ai giorni nostri. Let 1. 84—116. [Kísérlet az olasz irodalomtörténet új áttekintésére.]
- LANDUCCI, S. C.: Di un celebre paragone tra rivoluzione francese e filosofia classica tedesca. Be 1. 88—93. [A gondolat történeti útja Hegeltől, Heinetől és a francia forradalom íróitól kezdve napjainkig. A „paragone” fogalom helyes, ill. helytelen használata.]
- PETRONIO, G.: Tendenze e correnti della critica letteraria odierna. Contemporaneo 56—57. 43—54. [A mai olasz kritikai irodalom összehasonlítása az 1920 és 1945 közötti évekével. A mai kor kritikai életének közös jellemvonásai.]
- RAIMONDI, E.: Problemi della critica contemporanea. Let 2. 184—198. [Az olasz kritikai élet felmérése, jellemzése és a jövőbe mutató tendenciáinak bemutatása — összefüggésben az európai kritikai élet egészével.]
- RAZZANO, A.: Bodmer e Bretinger e l'estetica settecentesca italiana. RE 1. 61—87. [A XVII. és

- XVIII. századi olasz tudósok és kritikusok, valamint a két svájci tudós hatása Olaszországban.]
- SALINARI, C.: I problemi della critica. Contemporaneo 58. 3—24. [A marxista kritikusoknak 1963. február 14-én a Gramsci Intézetben tartott vitájáról, amelynek középpontjában a mai kritikai élet problémái, a regény műfaji kérdései, a realizmus ismérve és kritikai módszere állt.]
- STROZEWSKI, L.: Gli Studi di estetica di Roman Ingarden. RE 1. 131—143. [„Studia z estetyki” (Warszawa, 1957—58. pp. 440—478) c. kötetének méltatása.]
- TIMPANARO, S.: A proposito del parallelismo tra lingua e diritto. Be 1. 1—14. [A nyelv és a jog párhuzamosága; a nyelv szerepe és értelmezése a felvilágosodás íróitól kezdve Herderen át a sztálini értelmezésig.]
- TOTTI, G.: Castellet e il descrivere la realtà. Contemporaneo 58. 38—45. [Vita Castellet irodalmi nézeteivel, realizmus-fogalmával.]
- VATTIMO, G.: Estetica e ermeneutica in H. G. Gadamer. RE 1. 117—130. [Gadamer „Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik” (Tübingen, 1960. pp. 486) c. könyvével polemizálva a cikk szerzője megvilágítja Gadamer tételeit.]

ROMÁNIA

- AUREANU, M.: Conflictul literar și conflictele din viața. (Az irodalmi konfliktus és az életből vett konfliktusok.) GL 48. sz. [Hozzászólás a konfliktus-vitához.]
- CĂLINESCU, M.-SIMION, E.: Probleme ale literaturii pentru cei mici. 1—2. (A gyermekirodalom problémái. 1—2. r.) VR 9—10. 110—122., 128—139. [A gyermekirodalom tematikája, kapcsolata a folklórral, nevelő hatása.]
- DIMISIANU, G.: Cum definim conflictul literar. (Hogyan határozzuk meg az irodalmi konfliktust.) GL 44. [Hozzászólás a konfliktus-vitához.]
- GAFITA, M.: Confruntarea cu viața. (Összehasonlítás az élettel.) GL 46. [Hozzászólás a konfliktus-vitához.]
- GALAN, V. Em.: Generalități-poate utile. (Talán hasznos általánosságok.) GL 49. [Megjegyzések a konfliktus-vitához. Fogalmak tisztázása.]
- GAVRILIU, L.: Exigențele conflictului etic contemporan. (Az etikai konfliktus mai követelményei.) GL 40. [Hozzászólás az etikai konfliktusról indított vitához.]
- GAVRILIU, L.: Despre conflictul etic. [Az etikai konfliktusról.] GL 43. [Hozzászólás az etikai konfliktus-vitához.]
- GEORGESCU, P.: Inseamnă despre conflictul contemporan. (Megjegyzések a mai konfliktusról.) GL 44. 45. 47. [Hozzászólás a konfliktus-vitához.]
- GHISE, D.: Non-etica existențialistă. (Az egzisztencialista nem-etika.) CF 5. 1201—1220. [Az egzisztencialisták

- hiábavaló erőfeszítései hogy önálló etikát teremtsenek.]
- HORODINȚA, G.: Semnificația conflictului. (A konfliktus jelentősége.) GL 58 Hozzászólás a konfliktus-vitához.]
- HORODINȚA, G.: Realitate, roman, realism. (Valóság, regény, realizmus.) GL 28. [A nyugati irányzatok felfogása a valóságról és ennek tükröződése az irodalmakban.]
- LUCA, E.: Profunzime și spectaculozitate. (Mélység és látványosság.) GL 44. [Hozzászólás a konfliktus-vitához.]
- NOVICOV, M.: Conflictul trebuie să fie puternic. (A konfliktusnak hatalmasnak kell lennie.) GL 48. [Hozzászólás a konfliktus-vitához.]
- NOVICOV, M.: Destinul eroului și compoziția romanului. (A hős sorsa és a regény kompozíciója.) GL 32. [Elméleti cikk az utolsó tíz év román regényirodalmából vett példákkal.]
- SĂNDULESCU, AL.: Conflictul etic în lumea satului de azi. (Az etikai konfliktus a mai falu világában.) GL 45. [Hozzászólás a konfliktus-vitához.]
- SIMION, E.: Pentru o cultură și o artă revoluționară. (Forradalmi kultúráért és művészetért.) VR 8. 93—107. [A szocialista realizmus hagyományai a román irodalomban.]

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Vidosa László

A kézirat a nyomdába érkezett: 1963. X. 23. — Példányszám: 1400 — Terjedelem: 12,2 (A/5) ív

64.57914 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

KÖNYVEK

Roger Garaudy: D'un réalisme sans rivages (<i>Nyíró Lajos</i>)	470
Erich Auerbach: Mimesis (<i>Rákos Péter</i>)	471
Experimental Drama (<i>Székely György</i>)	473
Ralph J. Hallman: Psychology of Literature (<i>Rákos Péter</i>)	474
E. Lablénie: Recherches sur la technique des arts littéraires (<i>Fodor István</i>)	475
John Sparrow: Independent Essays (<i>Sarbu Aladár</i>)	476
Dagobert D. Runes: Treasury of Philosophy (<i>S. A.</i>)	476
Werner Krauss: Cartaud de la Villate. Ein Beitrag zur Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der französischen Aufklärung (<i>Hopp Lajos</i>)	477
Šime Vučić: Hrvatska književnost 1914—1941. (<i>Angyal Endre</i>)	478
Biuletyn Polonistyczny. Zeszyt 15. (<i>Hopp Lajos</i>)	478
Das grosse Erbe. Aufsätze zur österreichischen Literatur (<i>Mádl Antal</i>)	479
Ulrich Weisstein: Heinrich Mann. Eine historisch-kritische Einführung in sein dichterisches Werk (<i>Mádl A.</i>)	480
Pierre de Boisdeffre: Où va le roman? (<i>Szabolcsi Miklós</i>)	481
Glauco Natoli: Figure e problemi della cultura francese (<i>N. Gy.</i>)	482
Santo Mazzarino: La fine del mondo antico (<i>Úrögdi György</i>)	482
Eine Chronik in Bildern (<i>Németh G. Béla</i>)	483
Morgan Y. Himmelstein: Drama Was a Weapon (<i>K. J.</i>)	484
Edouard Krakowski: Un témoin de l'Europe des Lumières. Le comte Jean Potocki. (<i>Hopp L.</i>)	484
John Kosa: Land of Choise: The Hungarians in Canada (<i>K. J.</i>)	485
Herbert Jhering: Von Reinhardt bis Brecht (<i>Vajda György Mihály</i>)	486
Werner Hecht: Brechts Weg zum epischen Theater (<i>Vajda Gy. M.</i>)	487
Hans Kaufmann: Bertolt Brecht, Geschichtsdrama und Parabelstück (<i>Vajda Gy. M.</i>)	487
George Williamson: A Reader's Guide to T. S. Eliot. A Poem-by-Poem Analysis (<i>Vámosi Pál</i>)	488
William York Tindall: A Reader's Guide to James Joyce (<i>Vámosi Pál</i>)	489
Köpfe des XX. Jahrhunderts. Rowohlts Monographien Selbstzeugnisse und Bild-dokumente (<i>Benkő László</i>)	490
Milan Obst—Adolf Scherl: K dějinám české divadelní avantgardy (<i>Bojtár Endre</i>)	491
M. Kundera: Umění románu. Cesta Vladislava Vaněury za velkou epiku (<i>Bojtár Endre</i>)	492
Carl Spitteler: Aus der Werkstatt (<i>N. Gy.</i>)	493
Avraham Shaanan: Milon házifrut háchadásá háivrit vóhákölálit (<i>Nádor György</i>)	494
James L. Clifford: Biography as an Art. Selected Criticism 1560—1960 (<i>S. A.</i>)	494
BEÉRKÉZETT KÖNYVEK	495
IRODALOMELMÉLETI REPERTORIUM 1963. I. FÉLÉV	496

СОДЕРЖАНИЕ

Дискуссион о реализме

Пал Миклош: Многоликий реализм	363
(Понятие реализма в советском литературоведении)	364
Петер Ракш: Вопросы реализма в чехословацком литературоведении	376
Иштван Фодор: Французское литературоведение и критика о реализме	389
Дьердь Сабо: Итальянские литературоведы о реализме	400

МАТЕРИАЛЫ

Понятие реализма. I. Литературная Энциклопедия, т. IX.	408
Л. И. Тимофеев: Основы теории литературы	410
Илья Эренбург: Отстаивать человеческие ценности	415
Б. Сучков: Реализм и роман	419
II. Концепция чешских и словацких литературоведов	423
III. Предисловие Луи Арагона к сборнику статей Гароди «Безбрежный реализм»	427
IV. Карло Салинари: Понятие реализма	430
V. Концепция польских литературоведов	433
Концепция югославских литературоведов	435
VI. Две концепции западногерманских литературоведов	438
VII. Концепция американских литературоведов	439
Библиография по теории литературы	441

ХРОНИКА

Мария Рее: Сатира и психология	444
Иштван Шипош: Гео Милев и сентябрьское восстание	450
Йозеф Ковач: Дос Пассос и документация действительности	459
Йозеф Сили: «Чистое Искусство» и риторика рассказа	462
КНИГИ	470
ПОСТУПИВШИЕ КНИГИ	495
БИБЛИОГРАФИЯ	496

SOMMAIRE

DÉBATS SUR LE RÉALISME

Miklós Pál: Le réalisme à face multiple	363
(La notion du réalisme dans les sciences littéraires soviétiques)	364
Rákos Péter: Les problèmes du réalisme dans les sciences littéraires tchécoslovaques	376
Fodor István: Les sciences littéraires et la critique française sur le réalisme	389
Szabó György: Des savants italiens de la littérature sur le réalisme	400

MORCEAUX CHOISIS

La notion du réalisme. I. L'Encyclopédie Littéraire. Tome IX.	408
L. I. Timofeev: Les fondaments de la théorie littéraire.	410
Ilia Ehrenburg: Défendons les valeurs humaines	415
B. Souchtikov: La réalité et le roman	419
II. Les opinions des savants littéraires tchèques et slovaques	423
III. La préface d'Aragon au volume d'études de Garaudy intitulé «D'un réalisme sans rivages»	427
IV. Carlo Salinari: La notion du réalisme	430
V. Les opinions polonaises	433
Les opinions yougoslaves	435
VI. Deux conceptions ouest-allemandes	438
VII. La conception américaine	439
Bibliographie de théorie littéraire	441

REVUE

Rév Mária: Satire et psychologie	444
Sipos István: Geo Milev et la révolte de septembre	450
Kovács József: Dos Passos et la documentation de la réalité	459
Szili József: L'«art pur» et la rhétorique de la narration	462
LIVRES	470
LIVRES REÇUS	495
RÉPERTOIRE DE THÉORIE LITTÉRAIRE	496

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111—010.
MNB egyezményszám: 46. Csekkbefizetési számla szám: 05 915 111—46

✱

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN, Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185—612.

✱

a POSTA KÖZPONTI HIRLAP IRODÁ-NÁL.

Budapest V., József nádor tér 1. Telefon: 180—850.

Csekkszám: egyéni 61 257, közületi 61 066

(Példányonként megvásárolható a Posta nagyobb árusítóhelyein is)